جامعة تشرين

جامعة سمنان

دراسات في اللّغة العربيّة و آدابها ١

مجلة فصلية محكّمة تصدر عن جامعتي:

سمـــنان ـ إيـــران/١٣٨٩ تشرين ـ سورية/٢٠١٠

السنة الأولى، ربيع، العدد ١

مجلة دراسات في اللّغة العربية و آدابها

فصليّة علميّة محكّمة

صاحب الإمتياز: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور صادق عسكري

رئيسا التحرير: الدكتور محمود خورسندي والدكتور عبدالكريم يعقوب

المدير الداخلي: الدكتور إحسان إسماعيلي طاهري

المستشار العلمي: الدكتور آذر تاش آذرنوش

المصحح: الدكتور شاكر العامري

الخبير التنفيذي: محمد مهدي قدس

المنضّد والمخرج الفني: مهرداد آزاد

الطباعة والتجليد: جامعة سمنان

العنوان: إيران، مدينة سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مكتب مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها

البريد الإلكتروني: Lasem@Semnan.ac.ir

بسم الله الرحمن الرحيم

دراسات

في اللّغة العربيّة وآدابها

مجلّة علميّة محكّمة، تُصدرها جامعتا
سمنان وتشرين، في إيران وسوريا

السنة الأولى، ربيع، العدد ١
١٣٨٩هـ ش/ ٢٠١٠م

شروط النشر في مجلّة *دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها*

مجلّة *دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها* مجلّة فصليّة محكّمة تتضمّن الأبحاث المتعلّقة بالدراسات اللغويّة والأدبية التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربية والفارسية، وتسليط الأضواء على المثاقفة التي تمّت بين الحضارتين العريقتين.

تنشر المجلة الأبحاث المبتكرة في المجالات المذكورة أعلاه باللّغة العربية مع ملخّصات باللّغات العربية والفارسية والإنكليزية على أن تتحقّق الشروط الآتية:

١ــ يجب أن يكون الموضوع المقدّم للبحث جديداً ولم ينشر من قبل، ويجب أن لا يكون مقدّماً للنشر لأيّة مجلّة أو مؤتمر في الوقت نفسه.

٢ــ يرتّب النصّ على النحو الآتي:

أ) صفحة العنوان: (عنوان البحث، اسم الباحث ومرتبته العلميّة وعنوانه والبريد الإلكتروني).

ب) الملخّصات الثلاثة (العربيّة والفارسيّة والإنكليزيّة في ثلاث صفحات مستقلّة حوالي ١٥٠ كلمة) مع الكلمات المفتاحيّة في نهاية كلّ ملخّص.

ت) نصّ المقالة (المقدّمة وعناصرها، المباحث الفرعية ومناقشتها، الخاتمة والنتائج).

ث) قائمة المصادر والمراجع (العربيّة والفارسية والإنكليزية)، وفقاً للترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين.

٣- تدوّن قائمة المراجع بالترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين متبوعة بفاصلة يليها بقية الاسم متبوعاً بفاصلة، عنوان الكتاب *بالحرف المائل* متبوعاً بفاصلة، رقم الطبعة متبوعا بفاصلة، مكان النشر متبوعاً بنقطتين، اسم الناشر متبوعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المرجع **مقالة** في مجلّة علميّة فيبدأ التدوين بالشهرة متبوعة بفاصلة ثمّ عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلّة *بالحرف المائل* متبوعا بفاصلة، رقم العدد متبوعا بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بفاصلة ثم رقم الصفحة الأولى والأخيرة متبوعا بنقطة.

٤ــ تستخدم الهوامش السفلية ويتمّ اتباع الترتيب الآتي إذا كان المرجع **كتاباً**: اسم الكاتب بالترتيب العاديّ تتبعه فاصلة، عنوان الكتاب *بالحرف المائل* تتبعه فاصلة، رقم الصفحة متبوعا بنقطة.

وإذا كان المرجع **مقالة** فيتبع الترتيب الآتي في الحاشية السفلية: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبوعاً بفاصلة، عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلّة *بالحرف المائل*، رقم الصفحة متبوعا بنقطة.

٥ــ تخضع البحوث لتحكيم سرّي من قِبل حكَمين لتحديد صلاحيتها للنشر. ولا تُعاد الأبحاث إلى أصحابها سواءً قُبِلت للنشر أم لم تُقبل.

٦ــ يذكر المعادل الإنكليزي للمصطلحات العلميّة عند ورودها لأول مرّة فقط.

٧ــ يجب ترقيم الأشكال والصور حسب ورودها ضمن البحث بين قوسين صغيرين، وتوضع دلالاتهما تحت الشكل. كما ترقم الجداول بالأسلوب نفسه، وتوضع الدلالة فوقها.

٨ــ ترسل إلى المجلّة ثلاث نسخ من البحث، مطبوعة بواسطة الكومبيوتر على ورق قياس A4 على وجه واحد مع CD، (الخط Simplified Arabic، قياس ١٤، الهوامش ٣ سم من كل طرف). وتُدرج الأشكال والجداول والصور في موقعها ضمن النص.

٩- يجب أن لا يزيد عدد صفحات البحث على عشرين صفحة بما فيها الأشكال والصور والجداول والمراجع.

١٠ــ في حال قبول البحث للنشر في مجلّة ***دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها*** يجب عدم نشره في أي مكان آخر.

١١ــ يحصل صاحب البحث على ثلاث نسخ من عدد المجلّة الذي ينشر فيه بحثه.

١٢ــ الأبحاث المنشورة في المجلّة تعبّر عن آراء الكتّاب أنفسهم، ولا تعبّر بالضرورة عن آراء هيئة التحرير.

١٣ــ ترسل البحوث والمراجعات إلى رئيس تحرير المجلة على عنوان التالي:

في إيران: سمنان، جامعة سمنان، كلّية العلوم الإنسانية، الدكتور محمود خورسندي.

٠٢٣١٣٣٥٤١٣٩ ــ Mahmoodkhorsandi7@gmail.com

في سوريا: اللاذقية، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدكتور عبد الكريم يعقوب، ٠٠٩٦٣٤١٤١٥٢٢١

كلمة العدد

اللغة العربية لغة حيّة متكاملة تدين إليها الثقافة الإسلامية وحضارتها مدى الأعصار والقرون الماضية في تبيين القيم الإنسانية. وقد كان القرآن الكــريم آخر معجزة سماويّة، أعظم ما أهدته العربيّة إلى البشريّة.

إنّ البحث في تاريخ الأدبين العربي والفارسي ونصوصهما النثريّة والشعريّة ودراسة ما فيهما من العلوم والفنون القديمة والحديثة تكسبنا المهارات الضرورية لتنمية مستوى التعامل بين الشعوب الإسلاميّه.

هذا وبناء على الرغبة المتبادلة بين جامعة سمنان وجامعة تشرين في توسيع العلاقات الثقافيّة والعلميّة، تمّ الاتّفاق بين الجامعتين لنشر مجلّة علميّة مشتركة بعنوان: ***دراسات في اللغة العربيّة وآدابها*** تهدف إلى نشر الأبحاث والدراسات الأدبيّة واللغويّة الّتي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربيّة والفارسيّة عبر العصور وتسليط الأضواء على المثاقفة الّتي تمّت بين الحضارتين العريقتين.

تنشر المجلّة الأبحاث النقديّة المتعلّقة باللغة العربيّة وآدابها صرفاً ونحواً وبلاغةً، إلى جانب الدراسات المقارنة بين العربيّة والفارسيّة. ويتمّ النشر طبعاً بعد تحكيم علمي دقيق حسب المعايير العلميّة والمواصفات الفنّيّة.

وتجدر الإشارة أخيراً إلى أن القائمين على المجلّة في إيران وسوريا يطمحون في رفع مستوى المقالات علميّاً ومنهجيّاً. فالمطلوب من المؤلفين والمنقّحين والحكّام التركيز على الموضوعات الجديدة والاهتمام بالمعايير العلميّة والمنهجيّة في أبحاثهم.

فهرس المقالات

مجلة دراسات فى اللّغة العربيّة وآدابها، فصليّة محكّمة، العدد ١، ربيع ١٣٨٩ هـــ ش، ٢٠١٠ م

الخطاب النقدي عند لويس عوض
المفاهيم والإجراءات

د. لطفية برهم*

الملخص

انطلاقا من أن لكل منهج نقدي، أو مدرسة نقدية خطابها المتشعب من خطاب كلي، وأن لكل ناقد خطابه الخاص المتمثل في مفاهيمه، أو فيما يمارسه من هيمنة ضمن حقوله الإنتاجية، توقفنا في هذه الدراسة عند الخطاب النقدي عند " لويس عوض" ؛ لنحدد مفاهيمه وإجراءاته المنهجية، بغية الوصول إلى الخصوصية التي يتميز بها هذا الخطاب النقدي، المتعدد الجوانب؛ إذ يجد فيه الباحث نوعين من المفاهيم، ارتبط أولهما بقضايا الفنون، وانبثق ثانيهما من الحديث عن المنهج وإجراءاته؛ ذلك لأن الناقد حاول بناء منهج، يمكننا أن نصنفه في باب الدراسات الواقعية الاجتماعية، ابتداء من المقدمات النظرية لترجماته الأولى، وهي مقدمات تحدد ملامح رؤية نقدية واضحة، فتحت المجال واسعاً أمام المنهج الاجتماعي لفهم الظاهرة الأدبية، وربطها بالواقع الذي صدرت عنه؛ ليكون الأدب انعكاساً لما في الواقع من رؤى وصراعات.

كلمات مفتاحية: الخطاب النقدي، المفاهيم والإجراءات.

مقدمة:

توقفنا في هذه الدراسة عند الخطاب النقدي عند " لويس عوض"؛ لنحدد مفاهيمه

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية

وإجراءاته المنهجية، بغية الوصول إلى الخصوصية التي يتميز بها هذا الخطاب النقدي، الثر، المتعدد الجوانب، الذي ينم على ثقافة شمولية موسوعية، تفرض علينا ألا نحدد الرؤية النقدية العامة عند ناقدنا بالتوقف عند تناوله جنساً أدبياً واحداً؛ لإيمانه بوحدة الفنون كلها، وتلاقيها في قواسمها المشتركة، ووحدة الثقافات الإنسانية وتداخلاتها أيضاً.

أما بالنسبة إلى مفاهيم الخطاب النقدي عند " لويس عوض" فيجد الباحث نوعين من المفاهيم، ارتبط أولهما بقضايا الفنون، من ذلك تحديده مفاهيم: الشعر والشاعر، والدراما، والصناعة والإلهام، والتضمين، والشكل والمضمون...، وانبثق ثانيهما من الحديث عن المنهج وإجراءاته، كما في تحديد مفاهيم: الفنّ للحياة، والأدب للحياة، والأدب في سبيل الحياة، والأدب للإنسانية، والأدب الهادف، والأدب الاشتراكي، والالتزام، وهي مفاهيم ناتجة عن ربط الأدب بالحياة، ووظيفة الأدب وعلاقته بالحياة.

أهمية البحث والهدف منه:

تأتي أهمية البحث من أنه يبحث في نقد النقد، متخذاً من الخطاب النقدي عند " لويس عوض" مادة للموضوع المشار إليه في العنوان، لتحديد هذه المفاهيم وضبطها وفق الرؤية المنهجية لـــ " لويس عوض"، التي لا تنفصل عن رؤية الدراسات الواقعية الاجتماعية.

أما الهدف من البحث فيتحدد بوضع رؤية " لويس عوض" النقدية موضعها في الخطاب النقدي العربي المعاصر؛ ذلك أن هذا الناقد لم يقنن رؤيته بالمنهج الاجتماعي، بل فتح المجال واسعاً أمام هذا المنهج لفهم الظاهرة الأدبية، وربطها بالواقع الذي صدرت عنه سواء أكان هذا الواقع اقتصادياً أم اجتماعياً أم حضارياً.

منهج البحث:

يقوم البحث على المنهج الوصفي بوصفه أداة إجرائية تمكن الباحث من إمعان النظر في النصوص النقدية غير معزولة عن سياقاتها في الخطاب النقدي عند " لويس عوض"، مستهدياً بالرؤية التحليلية؛ بهدف وصف هذه النصـــوص وتحليلها؛ لتحديد المفاهيم النقدية،

والإجراءات المنهجية في تناول الظاهرة الفنية؛ للوصول إلى الرؤية النقدية، التي تجسد موقف الناقد من العالم ورؤيته له.

ــ أولاً: مفاهيم الخطاب النقدي عند " لويس عوض ":

ــ مفهوم الشعر:

يربط " لويس عوض" الشعر والفن ــ بصفة عامة ــ بالمجتمع ماهية ووظيفة؛ إذ تتحدد ماهية الشعر بوصفه إلهاماً، حرية، إبداعاً، أركانه الخيال النشيط والعواطف القوية، وحرية الخلق، وهي جميعاً عناصر مرتبطة بالمجتمع؛ لأنها لا تتأتى في عصور الاستقرار، ولا تليق بمجتمع رائده الاعتدال[١]، وهذا يعني أن " لويس عوض" من مؤيدي مدرسة الطبع، التي تربط الشعر بالإلهام والحرية والإبداع، لا من مؤيدي مدرسة الصنعة التي تعد الشعر فناً له أسراره، ومكنوناته، مؤكدة أن الإلهام بغير الفن والمجهود لا يجدي؛ أي أنه صقل وصناعة [٢]. إنه من مؤيدي وثَبات الخلق، لامن مؤيدي صنعة البناء، يقول في سياق حديثه عن مسرحية (بير السلم) لسعد الدين وهبة: (ليته يتخلص من رسم كل شيء بالمسطرة والفرجار كأنه بناء قدير. فلو أنه فعل هذا أو ذاك لكان منه فنان خالق وعميق. إنه يفسد أغواره العميقة كثيراً بسفاسف القول لجمهور غليظ، وهو يفسد وثبات الخلق كثيراً بصنعة البناء) [٣].

أما في تحديد وظيفة الشعر فلا يكفي تحديد "هوراس" لها بالإفادة أو الإمتاع [٤]، أو بهما معاً لحل مشكلة وظيفة الفن في نظر " لويس عوض"؛لأن الوظيفة الكبرى التي اختص الشعر بها هي قيـــادة الفكر، التي (تتسع لكافة نواحي النشاط الإنساني من فلسفة وتشريع

١ – ينظر: شلي. بروميثيوس طليقاً، ترجمة: لويس عوض. (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٧) ١٥.

٢ – هوراس،فن الشعر،ترجمة: لويس عوض (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،ط٢، ١٩٧٠) ٧٥ –١٠٤.

٣ – لويس عوض. الثورة والأدب (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،١٩٦٧م) ٣٣٢

٤ – ينظر: هوراس. فن الشعر، ت: لويس عوض. ٥٥ ــ ٥٦ و ٢٠٦ من التذييل.

تثقيف خلقي، وتربية للحساسية، وتنبؤ بقوانين المجتمع المستقبلية، وتوطيد لنواميس المجتمع الراهنة إن كانت صالحة، أو هدم لها إن كانت فاسدة...) [٥].

وبتدقيق النظر في هذه الوظيفة نجد أنها في خاتمة المطاف وظيفة أخلاقية[٦]؛ لأنها تثقيفية خلقية، وتربية للحساسية ،فهي مرتبطة بالمجتمع حاضراً ومستقبلاً، وهذا ناتج عن الارتباط الوثيق بين الشعر والقيم الاجتماعية الأخلاقية والسياسة والفلسفية؛ وبذلك يوضع الجمال الشعري بصوره كلها في خدمة المضمون الأخلاقي، (كتب شلي في " الدفاع" يربط بين الشعر والأخلاق، فقال: إن الأساس في الأخلاق هو الخيال، فبالخيال وحده نستطيع الخروج من حدود "الأنا" الضيقة، ونحس بما يحس به الغير، ونحن لا نستطيع أن نحس بما يحس به الغير إلا إذا وضعنا أنفسنا موضع الغير، وهذا لا يتأتى إلا باستعمال الخيال. ولما كان الشعر من أدعى الأشياء إلى تنمية الخيال، كان الشعر أداة أخلاقية كبرى؛ لأنه يساعدنا على فهم إحساسات الآخرين، ومن ثم احترامها)[٧]. وفي هذا الدفاع أيضاً أن الشعر وليد الوحي وليس وليد المنطق، والوحي من الخيال، والخيال محرك العاطفة والعاطفة هي سر الخير في الأخلاق؛ لذلك كان الخيال عند شلي هو" الأداة العظمى لتحقيق الخير الأخلاقي". في "الدفاع" أن جوهر الأخلاق هو الحب[٨] ، ولكن شلي رغم شدة حرصه على توكيد الغاية الأخلاقية للشعر كان شديد الحرص على مهاجمة الشعر التعليمي كما يتضح من مقدمته لمسرحية بروميثيوس طليقاً[٩]، وهذا أمر ينطبق على ناقدنا " لويس عوض" ، القائل: (وهو في "بروميثيوس طليقا" قد وصل إلى أنضج أطواره، وتعلم أن يمقت الشعر التعليمي مقتاً لا مزيـــد عليه، ولكنه رغم ذلك ظل يـــعبر عن فلسفة الـــطبقة

---

٥ – شلي. بروميثيوس طليقاً، ت: لويس عوض. ٥٩ وينظر ـــ د.سيد البحراوي. البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٣م) ٧٣ ـــ لويس عوض. الثورة والأدب. ٢٧٦ ـــ ٢٧٧

٦ – ينظر: شلي. بروميثيوس طليقاً. ٦٠.

٧ – شلي. بروميثيوس طليقاً. ٦٢.

٨ – ينظر: المصدر السابق نفسه. ٦٠.

٩ – ينظر:المصدر السابق نفسه. ٦٣.

البورجوازية كما كان وهو بعد حدث في جامعة أكسفورد...، هناك تطور في فن شلي لا في فهمه لوظيفة الشعر. فهو في جميع مراحل حياته قد سخر الشعر للتعبير عن روح العصر، ولكــن شلي ارتقى مع الأيام من واعظ يقحم آراءه على العــقول إقحاماً إلى فنان يخاطب القلوب فتتصاع لسحره القلوب)[١٠]، وهذا ما حدث في "بروميثيوس طليقاً" بالذات.

إن عبارة تسخير الشعر للتعبير عن روح العصر تحدد وظيفة الفن بالتعبير عن روح العصر تعبيراً لا يختلف عن الفهم الأخلاقي لهذه الوظيفة، ويستكمل " لويس عوض" تحديده لوظيفة الفن والأدب بما يتلاءم مع تلك الوظيفة الإصلاحية أو الأخلاقية التي رآها عند شلي، بقوله: (أما الحياة فهي الكينونة كلها بما فيها من جسد و روح ومن مادة وفكر ومن أعضاء ووظائف...، من الأفضل أن نتحدث عن الأدب والفن والعلم والثقافة للحياة لا للمجتمع؛ لأن المجتمع يفهم عادة على أنه مجتمع بعينه محدود بحدود الزمان والمكان. أما الحياة فهي بغير حدود، وهي تيار مستمر يدخل فيه الماضي والحاضر والمستقبل، وهي تشمل هذا المجتمع وكل مجتمع؛ أي تشمل المجتمع القومي خاصة والمجتمع الإنساني بوجه عام)[١١]. ولعل شعار الأدب من أجل الحياة، وهذا المفهوم الإنساني للحياة ليس بعيداً – في أذهاننا – عن الوظيفة التنويرية، أو الوظيفة الرومانسية الاصلاحية [١٢]؛ إذ أدى ربط الأدب بالحياة، وظهور مبدأ الالتزام بقضايا المجتمع والإنسان إلى أن أصبح الأدب والفن صاحبي وظيفة حيوية وإنسانية واجتماعية وقومية، وارتبطا بمشاكل الملايين، ووجدانهم[١٣]؛ وبذلك نجد أن الحس الأخلاقي كامن في فهم " لويس عوض" للفن و وظيفته رغم التحليل الطبقي الذكي والمثقف.

١٠- لويس عوض.الاشتراكية والأدب ومقالات أخرى (القاهرة،الناشر: مكتبة النهضة المصرية،١٩٤٧م)١٣ ــ ١٤.

١١ - لويس عوض. الاشتراكية والأدب. ١٣ ــ ١٤ وينظر ــ د. سيد البحراوي. البحث عن المنهج في النقــد العــربي الحديث. ٧٩

١٢ - ينظر: لويس عوض. الثورة والأدب. ١٦١ .

١٣ - ينظر: شلي. بروميثيوس طليقا. ٧٨.

ــ الشاعر:

حدد " لويس عوض" ماهية الشاعر بقوله: (فالشاعر الكامل لا يكون ذاتياً في مادته موضوعياً في أسلوبه، ولا يكون موضوعياً في مادته ذاتياً في أسلوبه، بل لابد للشاعر الكامل من أن يكون موضوعياً في مادته، موضوعياً في أسلوبه)[١٤].

ولقد ربط الناقد الشاعر بالحياة العامة في جيله؛ لأنه يؤدي (دوره كمواطن وكإنسان* تستجيب نفسه الحساسة لعامة ما يجري حولها في المجتمع من تقلبات، ويسجل قلمه قصة الصراع بين الثقافات المختلفة، التي تنازعت البقاء في عصره؛ عصر الانتقال من حكم الأشراف إلى حكم الطبقة المتوسطة...؛ لذلك نحكم على شلي بأنه شاعر عظيم؛ لأنه عبر عن روح جيله، وصور ما تلاطم فيه من تيارات الفكر وصراع الطبقات تصويراً فلسفياً مجرداً..)[١٥]

أما وظيفة الشاعر فلا تتحدد برواية ما هو ممكن بحسب قانون الاحتمال أو الضرورة، أو برواية ما حدث، بل تتحدد مهمته برواية ما يمكن أن يحدث[١٦] ، وهي مهمة تتناسب مع تحديد مفهوم الشعر لديه بوصفه خلقاً وإبداعاً وإلهاماً متجهاً إلى التعبير عن الكلي.

ــ القارئ:

لا تختلف أهمية القارئ في الخطاب النقدي عند "لويس عوض" عن أهميته الكبرى في نظر الشاعر " هوراس"، سواء أكان قارئ الأدب هذا قارئاً عادياً أم ناقداً متخصصاً، يقول الناقد: (لكني لا أرتاب مطلقاً في أن عين الشاعر كانت مثبتة على القارئ؛ قارئ الأدب مجرداً في أغلب مواضع القصيدة ...)[١٧]، ولقد ارتبط هذا القارئ بالحياة، فبحلول الرومانسية (تبدلت أذواق الناس في الأدب، فانصرفوا عن طلب الجمال والأناقة

١٤ – المصدر السابق نفسه. ٧٨.

* هكذا وردت، والصواب بوصفه موطناً وإنساناً.

١٥ – المصدر السابق نفسه. ٧٧.

١٦ – ينظر: لويس عوض.الثورة والأدب. ٣٦٧ ـــ ٣٨٢.

١٧ – هوراس. فن الشعر. ٢٤.

إلى طلب السمو، أو مايسمونه بالسمو...، فكان من ذلك أن ظهرت في الفكر الأوربي فلسفة فنية جديدة تدعى فلسفة القبح)[١٨]؛ وبذلك صار القبح للمرة الأولى في تاريخ الإنسانية موضوعاً للخلق الفني، فاستمد منه الشعراء المتعة، والتمسوا فيه المغزى العالي.

ــ العمل الفنـي:

يعد العمل الفني المنطلق الأساس لدراسات " لويس عوض" المتتابعة، يقول: (ولنركز أولاً وقبل كل شئ على الأعمال الفنية ذاتها تكن لنا فكرة أدق مما يفعله توفيق الحكيم في هذه المرحلة...)، وهو عمل لا ينفصل عن المرحلة التي كتب فيها[١٩]؛ أي أنه مرتبط بالحياة ارتباطاً وثيقاً. وهكذا نجد تكامل النظرية النقدية تكاملاً نابعاً من فهم حقيقي للنظرية الشعرية بعناصرها الأربعة: المبدع، والنص، والمتلقي، والعالم الخارجي، الذي تم تحديده بالحياة الإنسانية في الخطاب النقدي عند"لويس عوض".

ــ التضمين:

عندما يعيش شاعر في زمن واحد مع كبار شعراء جيله لا يستطيع أن يـــجزم بضمير مستريح أن لغته، أو لون تفكيره لم يتشكلا إطلاقاً بقراءاته المتواصلة للمؤلفات التي أنتجتها تلك الأذهان الجبارة [٢٠]؛ لذا لا يعد التضمين ترجمة، ولا اقتباساً، بل تأليف، إبداع؛ إذا حمل العمل الأدبي نفس المبدع، يقول " لويس عوض": (مهما كان عزيز أباظة قد استعار هذه الفكرة أو تلك، أو تأثر بهذه الحادثة أو الصورة أو الخلجة أو النبرة أو بغيرها من عمل شكسبير..، فالعمل لاشك عمله؛ لأن الشعر لاشك شعره..، ولأن ما في هذا العمل الأدبي مـــن الدرامـــا لا يقاس إلى ما فيه من شعر) [٢١]، و هذا يعـــني أن التضمـــين أن

---

١٨ - شلي. بروميثيوس طليقاً. ٤٤ .

١٩ – لويس عوض. الثورة والأدب. ٤٠.

٢٠ – ينظر: شلي. بروميثيوس طليقاً. ٨٦.

٢١ – لويس عوض. دراسات عربية وغربية (القاهرة:دار المعارف بمصر،١٩٦٥م)٩١

لا يقلد الشاعر تكنيك شاعر آخر، بل يتمثله، ويحتويه، ويغتذي به بطريقة " الأوسموز" أو الانتشار الغشائي؛ وبذلك يخلق لنا الشاعر شيئاً جديداً [٢٢].

وقد يكون التضمين صيغة أخرى من كلام آخر، يقول " لويس عوض " في تعليقه على قول "صلاح عبد الصبور" (فقد أردنا أن نرى أوسع من أحدا قنا...): فنكبة الإنسان أنه يريد أن يرى أوسع من حدقته، أو باختصار: إنه يريد المعرفة المحرمة على الإنسان. ومَنْ يتأمل هذا الكلام يجد أنه صيغة أخرى من سفر التكوين في التوراة ...[٢٣]؛ وبذلك لا يبتعد مفهوم التضمين في الرؤية النقدية عند " لويس عوض" عن مفهوم التناص في الخطاب النقدي العربي المعاصر.

ـ الشكل والمضمون:

هناك فصل بين الشكل والمضمون في الأعمال النقدية الأولى عند " لويس عوض"، ففي الوقت الذي ينتصر فيه هوراس لجمال الصورة على حساب جمال المادة[٢٤]، نجد ناقدنا يميل إلى تفضيل المضمون، ويركز على سمة التحليل القيمي أو المضموني تركيزاً لا يخرج عن إطار الرؤية النقدية الاجتماعية الواضـــحة التي طرحها في مقدمات ترجماته الأولى، فهو في مقدمة (بروميثيوس طليقاً) يعتمد في تحليله للعلاقة بين الفن والطبقة أو الوضع الاجتماعي على سلم القيم التي أفرزتها الطبقة البورجوازية في مختلف ميادين الحياة بما فيها الأدب. وحتى في تحليله للنصوص الأدبية نجده أيضاً يركز على هذه القيم، أو ما يمكن أن نسميه بالمضمون، فيما عدا إشارة وحيدة للتشكيل أو التجنيس، تأتي في سياق محاولته تفسير سيادة نوع أدبي مثل النثر في إنجــلترا في العصر الأوغسطي، يقول " لويس عوض": (ظهر النثر الفني في إنجلترا بمجيء العصر الأوغسطي فنضج قرب منتهاه بعد أن لم يكن فيها قبل ذلك نثر فني. ولما يأت ذلك مصادفة، وإنما جاء متـــمشياً

---

٢٢ – ينظر: لويس عوض.الثورة والأدب. ٥٨ ــ ٥٩.

٢٣ – ينظر: لويس عوض.الثورة والأدب. ١٠٩ .

٢٤– ينظر: هوراس. فن الشعر. ١٠٢. ــ شلي. بروميثيوس طليقاً. ٨٦ .

مع روح العصر. الخيال النشيط والعواطف القوية وحرية الخلق هي أركان الشعر، وهي جميعاً عناصر لا تتأتى في عصور الاستقرار، ولا تليق بمجتمع رائده الاعتدال، ومثله الأعلى جنتلمان تشسترفيلد، فإن ظهرت في الناس وجب قمعها حالاً؛ لأنها تهدد النظام القائم، وإن ظهرت في الشعر وجب نقدها في قسوة؛ لأنها لا تتفق مع الجنتلة التي تسود الأرستقراطية. لهذا ظهر النثر كأداة* للتعبير، وحل محل الشعر في كثير من الأحوال؛ لأن النثر لا يتسع لخيال كبير، ولا لعاطفة هائلة) [٢٥].

فــ " لويس عوض" ممن يميلون إلى المضمون، يقول مؤكداً ذلك في المقارنة بينه وبين "محمد مندور": (وكان ذكاؤه ذكاء تحليلياً قاطعاً كالنصل الماضي، يفتت كليات الحياة إلى جزئيات صغيرة ناصعة واضحة للعين المجردة بملكته في التحليل، وكان إدراكي إدراكاً تركيبياً، لا أرى الشيء واضحاً إلا على البعد، ويلف كل شئ بضباب المطلقات والمقولات الكلية، وكان يقدم القيم الجمالية، وكنت أقدم المضمون على كل جمال، ومندور هو الذي عمق إحساسي بالجمال، وقوى التفاتي إلى الجانب الشكلي في الآداب و الفنون، فقد كنت قبل أن أعرفه أشد التفاتاً إلـــى مادة الفن و مضمونه مني إلى صورة الفن وشكله؛ أي إلى ماذا يقول الفنان، وليس إلى كيف يقوله)[٢٦]؛ وبذلك يكون لمندور دور حاسم في تطور علاقة الشكل بالمضمون في الخطاب النقدي عند " لويس عوض".

إن المطلقات والمقولات الكلية؛ أي الفلسفة تكاد تساوي المضمون، في حين أن الشكل أو القيم الجمالية تساوي الجزئيات الناصعة الواضحة للعين المجردة. وهنا نكتشف أن المضمون لديه ليس إلا القــيم الفكرية المجردة أو الفلســفة أو رؤية العالم؛ و بذلك يكون

---

* هكذا وردت في المقبوس.

٢٥ – شلي. بروميثيوس طليقاً. ١٥ ــ ١٦. وينظر: د.سيد البحراوي. البحث عن منهج في النقد العربي الحديث. ٧٦.

٢٦ – لويس عوض. الثورة و الأدب. ٨ ــ ١١ وينظر: د. سيد البحراوي.البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث. ٧٧ .

" لويس عوض" واحداً من النقاد الذين أعطوا الأولوية المطلقة للمضمون على الشكل، مع أنه لم يعط أدنى اهتمام أو إشارة هنا للشكل [٢٧].

وانطلاقاً من ربط تطور الأدب بتطور الحياة؛ لتطور مضمون الأدب بتطور هذه الحياة، كشف " لويس عوض " عن صدع كبير بين صورة الحياة ومضمونها؛ أي بين شكلها ومضمونها، فالتفت إلى ضرورة تجديد الشكل؛ ليتماشى مع المضمون الجديد، مؤكداً أن أدبنا وفننا أصبحا شكلاً بلا مضمون، وانفصلت صورة الأدب عن مادته، كما انفصلت قوالب الفن عن محتواها وبهذا الانفصال بدأت فترة المخاض العظيم، وكانت غاية الغايات في هذا الاختمار الجديد هي تجديد صورة الحياة وهيكلها في النظم والقوانين والأدب والفن بما يساير مضمونها الجديد، فيزول الصدع بين شكل الحياة ومضمونها؛[٢٨] وبذلك تطورت الرؤية النقدية عند " لويس عوض"، فرفض الفصل بين الشكل والمضمون؛ ليؤكد أن العلاقة بينهما علاقة جدلية لا تنفصم عراها، الأمر الذي دفعه إلى اتخاذها معياراً نقدياً للحكم على القضايا النقدية النظرية والتطبيقية، يقول في نقده للمدارس المادية والمثالية، التي تشتط فتجعل من الأدب والفن والعلم مجرد أدوات لخدمة الحياة المادية وحدها، أو تشتط فتجعل من الأدب والعلم مجرد أدوات لخدمة الحياة الروحية وحدها (ووجه الخطر في هذه المدارس أنها تبسط الحياة أكثر مما ينبغي، وتفصم الوحدة الأصيلة القائمة بين الروح والمادة، بين المثال والوجود، بين الشكل والمضمون، بين صورة الحياة ومحتواها) [٢٩].

كذلك ركز ناقدنا في تحديده للاشتراكية بمفهومها الإنساني على الوحدة العضوية؛ لأن هذه الاشتراكية تنظر دائماً إلى الأمام مهما تلفتت إلى الوراء بين الحين والحين، وتجد دائماً إطاراً واحداً تؤلف فيه بين الفرد والجماعة، وبين الذات والموضوع، وبين الروح والمادة، وبين صورة الفن ومحتواه[٣٠].

---

٢٧ – ينظر: المصدر السابق نفسه. ٧٧.

٢٨ – ينظر: لويس عوض. الثورة والأدب. ١٥٠-١٥٩ .

٢٩ – لويس عوض. الاشتراكية والأدب. ١٠.

٣٠ – ينظر: المصدر السابق نفسه. ٣٢.

فناقدنا يدعو إلى الوحدة الوظيفية بين الشكل والمحتوى، أو بين الروح والمادة، أو المادة والفكر؛ ليتم للبناء تكامله الوظيفي بالعلاقة العضوية التي تجمع بينهما[٣١].

ولا يختلف الأمر في مجال الدراسات التطبيقية؛ لتكرر الدعوة إلى وحدة القصيدة، بإقرار العلاقة العضوية بين الأدب ومضمونه، وارتباط هذه العلاقة بالحياة نفسها؛ لأن موضوع عودة التحام الشكل بالمضمون قد حل حلاً طبيعياً بثورة أصيلة على شكلية العهد البائد[٣٢].

أما اتخاذ هذه العلاقة معيارا للحكم على العمل الفني نفسه، فنجده في مواضع متعددة، منها حكمه على قصيدة (أنشودة المطر) للسياب بأنها من أعذب ما ظهر في الشعر العربي قديمه وحديثه مبنى ومعنى[٣٣]، ومنها تعليله لظاهرة الاختلاف في المستوى في شعر الرومانسيين في كافة الآداب لقلة احتفائهم بالشكل لحساب المضمون[٣٤]؛ وبذلك أصبحت قضية الشكل والمضمون وجهين لعملة واحدة في الرؤية النقدية عند " لويس عوض".

ـ الالتزام:

يحدد " لويس عوض" مفهوم الالتزام بقوله: (الحب العظيم يترجم إلى تخصيص الحياة للجهاد في سبيل شئ من الأشياء، و البغض العظيم يترجم إلى تخصيص الحياة للجهاد ضد شيء من الأشياء، وهذا هو معنى الالتزام)[٣٥]، هذا الالتزام لا يتحدد بانتماء الأديب لحزب سياسي، بل يمكن أن يكون الكاتب كاتباً سياسياً، ملتزماً بقضايا الفكر السياسي و الاجتماعي من غير أن ينتمي لأي حزب سياسي؛ وبذلك يكون كاتباً ملتزماً بحضوره

٣١ – ينظر: لويس عوض، دراسات عربية وغربية. ١٦١ ــ١٦٢ والاشتراكية والأدب. ٥٤

٣٢ – ينظر: لويس عوض.الثورة والأدب. ١٥٩–١٦١،و ١٩٩.

٣٣ – ينظر: المصدر السابق نفسه. ٥٩ .

٣٤ – ينظر: المصدر السابق نفسه. ٦٨.

٣٥ – لويس عوض. الحرية ونقد الحرية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م) ١٤٨.

بالكلمة والموقف في كل معارك بلده[٣٦]، مبتعداً عن الإسقاط المباشر، حتى لا تأتي بعض قصائده الكفاحية فجة، أقرب ما تكون إلى المنشورات السياسية منها إلى الفن والأدب[٣٧].

ولا يتحقق الالتزام بقضايا الإنسان المعاصر على مستوى الدفاع الفكري و الأدبي و الفني، بل يتحقق على مستوى الكفاح العملي، الذي يدفع صاحبه إلى حمل السلاح، وإراقة الدماء في سبيل المبدأ، هنا يكون ارتباط الفكر والفعل فلسفة ومنهجاً في آن واحد[٣٨].

فالالتزام، إذن، هو أن يدافع المفكر والكاتب و الفنان، طوال حياته بالكلمة و بالفعل عن شيء يسميه شرف الإنسان، وكرامة الإنسان لا داخل المجتمع الإنساني فحسب، بل أمام المجهول، و أمام مصيره الغامض، وأمام القوى الرهيبة التي تحكم هذا الكون ومافيه[٣٩].

وأدب الالتزام هو أن يرتبط الأديب بقضايا عصره، لا أن يكون أدباً اجتماعياً محدود القيمة، كأن يكون مرآة للأحداث[٤٠]؛ وبذلك ينبع الالتزام عند " لويس عوض" من داخل النفس، بينما يأتي الإلزام من خارجها[٤١]؛ لأنه يفرض فرضاً.

ـ القدماء والمحدثون:

ربط " لويس عوض" حضور ظاهرة القدماء والمحدثين في آداب الأمم كلها بارتباطها الوثيق بالحياة والمجتمع وتطورهما، فـ (مادامت الحياة تتغير، ومادام المجتمع يختلف من عصر إلى عصر في أشكاله وتركيبه الداخلي، فالجدل حول القديم والحديث قائم. هو بمثابة* التعبير الفكري للصراع الدائم بين قوى الشد، وقوى الدفع في المجتمع والحياة. نجد

٣٦ – ينظر: المصدر السابق نفسه. ٧٢ ـ ٧٣ .

٣٧ – ينظر: لويس عوض. الثورة والأدب. ٦٥.

٣٨ – ينظر: لويس عوض. الثورة والأدب. ٨٨ ـ ٨٩.

٣٩ – المصدر السابق نفسه. ٩٠.

٤٠ – ينظر: المصدر السابق نفسه. ٩٧.

٤١ – ينظر: المصدر السابق نفسه. ٢٨٩ ـ ٢٩٠.

* هكذا وردت، والصواب بمنزلة.

هذه الظاهرة أوضح ما تكون في تلك الفترات من تاريخ الفكر الإنساني التي نسميها فترات الانتقال وهي كثيرة)[٤٢].

و" لويس عوض" من مؤيدي المحدثين؛ لامتلاكهم ناصية الحرية، ومن مؤيدي الأدب الجديد؛ لقيامه على الخلق والابتكار؛ لذلك لم يعترف بأصول الدراما الكلاسيكية التى وضعها أرسطو وهوراس؛ لأنها قواعد لا لزوم لها، وقيود من صنع الخيال الضيق، والمنطق الطائش، شأنه في ذلك شأنه شكسبير الذي نقض أصول الدراما الكلاسيكية كلها، وأنتج مسرحيات لا تلتقي ومسرحيات القدامى في نقطة واحدة، فجاء إنتاجه أعلى وأعلى من أن يرقى إليه إنتاج؛ لامتلاكه ناصية الحرية [٤٣].

من هنا يمكننا أن نقول: إن المسرح العالي، المسرح الذي لا يقل علواً عن مسرح الأقدمين قد ينهض على أسس مضادة لما ذهب إليه هوراس؛ أي أنه ينهض على أسس مضادة لأصول الدراما الكلاسيكية؛ أسس حديثة تصلها بالمسرح صلة جوهرية واحدة، وناموس لا يسري على شيء؛ لأنه هابط من السماء، لا مشتق من طبائع الأشياء[٤٤].

فـــ " لويس عوض" من مؤيدي التجديد، والحداثة، والتطور في الفكر والعلم والأدب، وفي كل أسلوب جديد من أساليب الحياة؛ لإيمانه بحرية الإبداع، ورفضه مصادرة الفكر والفن والأدب، مؤكداً ضرورة الحوار، وتعدد الأصوات بين الأجيال[٤٥]؛ لأن خصوبة الحياة من تناقضها، ولأن الانسجام الأعلى القائم على تعدد الأصوات وذوبانها في نشيد هارموني فني، أرقى من الوحدة الفقيرة القائمة على الصوت المنفرد، وهذا أمر لا يتم إلا باحتضان فنّ اليوم وفنّ الأمس وفنّ الغد، كما تحتضن الأمّ الرؤوم كل أبنائها، فتجعل من صراع الأجيال صراعاً مثمراً، يندمج في الخير الأعلى، وتذوب فيه المتناقضات بصراع الأجيال صراعاً مثمراً، يندمج في الخير الأعلى، وتذوب فيه كل المتناقضات [٤٦].

٤٢ – هوراس. فن الشعر. ٣٣.

٤٣ – ينظر: المصدر السابق نفسه. ٥٩ ـــ ٧٣. ـــ لويس عوض. الثورة و الأدب. ١٦٣.

٤٤ – ينظر: هوراس. فن الشعر. ٧٤.

٤٥ – ينظر: لويس عوض. دراسات عربية وغربية. ٩ –١٣.

٤٦ – ينظر: المصدر السابق نفسه. ١٣.

وفي إطار الرؤية النقدية العامة ربط " لويس عوض" مسألة القدم والحداثة بالحياة؛ لأن (كل جيل أمين على حياته بمثل ما هو أمين على ماضيه ومستقبله. وكل جيل يرسم بنفسه صورة حياته، ويعبر بفكره عن مادة وجدانه، ويعالج مشكلاته بالكلمة، وباللون وباللحن وبالحركة، وحتى بالحجر الأصمّ فيما يقيم من عمائر، وينحت من تماثيل، وكل جيل يعبر بزيه و سلوكه ومواصفاته عن مضمون وجوده...) [٤٧].

وعلى الرغم من أن " لويس عوض" يناصر المحدثين على القدامى إلا أنه لا يحكم على قيمة العمل الفني بانتمائه إلى القدم أو الحداثة، بل يحكم عليه بالقيم الفنية التي يمتلكها، يقول: (اشتغل شكسبير ودرايدن ــ كما اشتغل غيرهما ــ بالقصص الشائع عن أنطونيوس وكليوباترا، فاستهدى الأول موهبته وبصيرته، واستلهم الثاني (أنماط الإغريق). نجح شكسبير "حيث" فشل درايدن، وما شكسبير غير واحد من عشرات الكتاب الخارجين على أوضاع هوراس وأرسطو الموفقين في عملهم توفيقاً يتراوح بين النجاح العادي واكتساب الخلود، وما درايدن سوى واحد من أولئك الضحايا الذين افترسهم إجلال التقليد وحرمة الأقدمين)...، (على أن فشل درايدن وماثيو أرنولد لا يفيد ثباتاً أن كل من التزم أوضاع الدراما الكلاسيكية من المتأخرين قد فشل فعلاً، أو لابد فاشل. إن كورناي وراسين وملتون قد نظموا جميعاً مآسي تقيدوا فيها بتلك الأنماط أيما تقييد، فجاء إنتاجهم سامياً يرتفع إلى مستوى شكسبير في مواضع، ويعلو عليه في مواضع، ويقصر عنه في مواضع ثالثة)[٤٨].

أما النتيجة النهائية لموقف " لويس عوض" من القديم والجديد فهي قوله: (وفي معركة القديم والجديد أنا دائماً مع الجديد. ولكني أكرر و أكــرر: أن من ليس له قديم ليس له جديد) [٤٩].

وهنا قد يسأل سائل: كيف تعامل "لويس عوض" مع هذا القديم...؟

---

٤٧ – المصدر السابق نفسه. ١٢.

٤٨ – هوراس. فن الشعر. ٧٣.

٤٩ – لويس عوض. دراسات في أدبنا الحديث (القاهرة: دار المعرفة، ط١، ١٩٦١م) ٧.

لقد دعا " لويس عوض" إلى تمجيد تراث الماضي إن كان خصباً، ودعا إلى الثورة عليه إن كان مجدباً عقيماً[٥٠]، وهذا يعني أن ناقدنا قد توقف عند ضرورة التراث، وضرورة تجديده، داعياً إلى (ضرورة قيامنا بغربلة تراثنا من القيم والحساسيات لمعرفة ما هو فاسد منها، فينبغي نبذه أو تطويره، و ما هو سليم فينبغي الحفاظ عليه من كل غزو أو عدوان، بل وينبغي العمل على تدعيمه)[٥١]؛ وبذلك يكون الناقد قد دعا إلى غربلة التراث لتسليط الضوء على الإيجابيات، وتجاوز السلبيات.

ـ ثانياً:المنهج النقدي عند " لويس عوض":

حاول " لويس عوض" بناء منهج في البحث، يمكننا أن نصنفه في باب الدراسات الواقعية الاجتماعية، ابتداء من المقدمات النظرية لترجماته الأولى، وهي مقدمات تحدد ملامح رؤية نقدية واضحة، فتحت المجال واسعاً أمام المنهج الاجتماعي لفهم الظاهرة الأدبية، وربطها بالواقع الذي صدرت عنه سواء أكان هذا الواقع اقتصادياً أم اجتماعياً أم حضارياً؛ وبذلك يكون الأدب انعكاساً لما في الواقع من رؤى و صراعات، يقول " لـــويس عوض" في مقدمة (بروميثيوس طليقاً) التي تعد أوسع دراسة تاريخية واجتماعية للرومانسية:[٥٢] (لا سبيل إلى فهم المدارس المختلفة في الفكر والفن إلا إذا درسنا الحالة الاقتصادية في المجتمع الذي أنجب هذه المدارس، ولا سبيل إلى فهم المدرسة الرومانسية التي انتمى إليها شلي على وجه التخصيص إلا إذا درسنا حالة إنجلترا في عصر الانقلاب الصناعي. قال مستر ف.ج. فيشر أستاذ الاقتصاد بلندن: "لم يكن محض مصادفة أن الانقلاب الصناعي ظهر مع ظهور القصة، وحدث مع حدوث الانتقال من الأدب الكلاسي إلى الأدب الرومانسي، و القصة والأدب الرومانسي عامة هما في جوهرهما نوعان من أنواع الفن البورجوازي". هذا هو الوضع العلمي لقول الناقد الكبير لسلي ستيفن في وصف الأدب الإنجــليزي في عصر " الثورة الفرنسية " إن طابـــع الأدب المعاصر قد تشكل في

٥٠ – ينظر: شلي. بروميثيوس طليقاً. ٥٩.

٥١ – لويس عوض. دراسات عربية وغربية. ١٦٠ وينظر: لويس عوض. دراسات في أدبنا الحديث. ٧.

٥٢ – ينظر: شلي. بروميثيوس طليقاً. ١ –٧٨.

مجموعه تبعاً للحـــالة الاجتماعية في الطبقة التي كـــتبت ذلك الأدب، وكتب ذلك الأدب لها)[٥٣].

فـــ" لويس عوض" في مرحلة أولى ربط فهم المدارس المختلفة في الفكر والفن بدراسة الحالة الاقتصادية في المجتمع الذي أنجب هذه المدارس، كما ربط فهم المدارس الرومانسية بحالة إنجلترا في عصر الانقلاب الصناعي، وتشكل الأدب تبعاً للحالة الاجتماعية التي كتبت ذلك الأدب، وكتب نلك الأدب لها، وهذا يعني أنه ربط تفسير الظاهرة الأدبية بالحياة الاجتماعية، بل بالوضع الاقتصادي بالتحديد، كما ربط بين الطبقة البورجوازية؛ الطبقة الجديدة والأدب الجديد. فالرومانسية (هي التعبير الأدبي عن الحركة البورجوازية)[٥٤]؛ أي أنها التعبير الأدبي عن روح الطبقة المتوسطة، وهذا أمر تطلب عدم فصل الحركة الرومانسية عن سياقها التاريخي؛ لأن هذا الفصل (خطأ عظيم يتورط فيه بعض المؤرخين والنقاد. وهو خطأ، لأنه يركز اهتمامنا على المظاهر الجزئية في الحركة دون طبيعتها العامة)[٥٥]؛ لذلك (لم يكن مصادفة أن تتعاصر الثورة الرومانسية والثورة الفرنسية. كما أن الثورة الفرنسية كانت التعبير السياسي عن إرادة الطبقة المتوسطة في صراعها مع طبقة الأشراف، كذلك كانت الثورة الرومانسية التعبير الأدبي عن روح الطبقة المتوسطة. وكما أن برنامج الثورة الفرنسية كان هدم النظم السياسية والاقتصادية التي قام عليها المجتمع الأرستقراطي في القرن الثامن عشر، كذلك كان برنامج الثورة الرومانسية هدم الأصول الفكرية و الفنية للأدب الأرستقراطي في القرن الثامن عشر) [٥٦].

فالقيم الجديدة للطبقة الجديدة هي القيم نفسها التي يكشف عنها أدبها كما تمثل في المدرسة الرومانـــسية. ونوافق "سيد البـــحراوي" فـــي قوله: (إن هذا الـــتحليل هو، فيما

---

٥٣ ــ شلي. بروميثيوس طليقاً. ١.

٥٤ ــ ينظر: المصدر السابق نفسه. ٥٢

٥٥ ــ ينظر: المصدر السابق نفسه. ٥٢.

٥٦ ــ شلي. بروميثيوس طليقاً. ٥٢ ــ ٥٣.

* هكذا وردت.

أعلم، أول تقديم حقيقي للفهم الطبقي للأدب، و الفن والفكر في النقد العربي الحديث، ولولا أنه كان مطبقاً على الأدب الإنجليزي لكان أكثر خطورة من كثير من المقالات التي كتبت في نفس فترته*، أو بعدها بقليل، واستطاعت أن تنقل هذا الفهم (الماركسي) إلى الأدب العربي، وتفهم هذا الأخير وتنقده على أساس هذا المنهج الجديد، والذي كان تجاوزاً واضحاً لربط الأدب بالحياة، بالمجتمع الذي قدمه طه حسين وجيله منذ بداية القرن؛ لأنهم كانوا يعطون لهذا المجتمع معنى وضعياً يحصره في نطاق العصر والجنس والبيئة دون الأساس المادي الاقتصادي المعلن في تفسير لويس عوض ومَنْ تلوه)[٥٧].

هذا التحليل دفع " لويس عوض" إلى الكلام على طبيعة العصر الذي أنجب الشعراء، قبل الكلام على خصائص الشعراء؛ لتظهر بذلك (الصلة بين الشاعر وعصره واضحة للعيان)[٥٨] كما دفعه إلى ربط ظهور (النثر الفني في إنجلترا بمجيء العصر الأوغسطي، فنضج قرب منتهاه، بعد أن لم يكن فيها قبل ذلك نثر فني، ولم يأت ذلك مصادفة، وإنما جاء متمشياً مع روح العصر)[٥٩]، كما دفعه إلى تفـسير الأعمال الفنية في ضوء مقومات العصر الذي أنشئت فيه، يقول: (والنقد التأثري يغلق أمامنا باب تفسير الأعمال الفنية على* ضوء سير أصحابها، أو على ضوء مقومات العصر الذي أنشئت فيه، كأنما العمل الفني يولد في فراغ تام، بل ويولد من لا شـيء غير إحـساسات اللحظة التي يعيش فيها الفنان)[٦٠].

بناء على ذلك ربط " لويس عوض"، في حديثه عن تاريخ الآداب الأوربية بين تشابه حال الأدب في عصرين: العصرالأوغسطي الأول بروما إبان النصف الثاني من القرن الأول قبل الميلاد وما يليه بقليل، والعصرالأوغسطي الجديد بإنجلترا وفرنـسا في النصف الثاني

---

٥٧ – د. سيد البحراوي. البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث. ٧٥.

٥٨ – شلي. بروميثيوس طليقاً. ٢.

٥٩ – المصدر السابق نفسه. ١٥.

* – هكذا وردت، والصواب في ضوء.

٦٠ – لويس عوض. الاشتراكية والأدب.١٣ .

من القرن السابع عشر وما يليه بقليل، وتشابه الصفات المميزة للمجتمع إلى حد بعيد[٦١].

ويرى "عبد الرحمن أبو عوف " في مقالة بعنوان: (أقنعة المعلم العاشر: لويس عوض بين الحضور والغياب)، (أن لويس عوض قد غالى في التفسير الميكانيكي والالتزام بمبادئ المادية التاريخية في فهم المذهب الأدبي، والبنية الأدبية،وأهمل الجانب الجدلي، وأوقعه هذا في تفسير آلي أغفل فيه خصوصية لغة الأدب وذاتية المبدع، وأن " لويس عوض" أغفل المادية الجدلية التي تأخذ في الاعتبار علاقات التأثير والتأثر بين البناء التحتي للمجتمع وأسسه الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، و البناء الفوقي، ومنه النشاط الإبداعي الذي يشمل بجانب انعكاسه للزمن الحاضر على بقايا صور الماضي ومعتقداته وتراثه الأسطوري) [٦٢].

لكننا نجد أن " لويس عوض" لم يغفل المادية الجدلية التي تأخذ في الاعتبار علاقات التأثير والتأثر بين البناء التحتي للمجتمع، والبناء الفوقي؛ لأنه حدد الوظيفة الرئيسة للشعر بقيادة الفكر ــ كما وجدنا ــ في تحديدنا لوظائف الشعر[٦٣].

ويقول " لويس عوض" في حديثه عن المدرسة الاشتراكية الثورية التي تؤمن بنوع واحد من الأدب والفن و الفكر هو الأدب البروليتاري، و الفن البروليتاري، و الفكر البروليتاري؛ أي أدب الطبقة العاملة وفنها وفكرها: هذا أمر يترتب عليه أمران: أولهما: أن العدو الأول لهذه المدرسة (وعدو الطبقة العاملة هو"الفكر المجرد"، وثانيهما: أن الكاتب أو الفنان أو المثقف لا مقام له في ريادة المجتمع، أو في قيادة الطبقة العاملة، التي ينبغي أن تسلم لها مقاليد قيادة نفسها بنفسها وبأدبها وبفنها وبثقافتها)[٦٤]، مؤكداً أن (حصر القوامة على الفن والعلم والثقافة والفكر في البروليتاريا أو في الطبقة العاملة

---

٦١ – ينظر: هوراس. فن الشعر. ٣٤.

٦٢ – عبد الرحمن أبو عوف. " أقنعة المعلم العاشر، لويس عوض بين الحضور والغياب ". " مجلة (الثقافة الجديدة ع ٧٤ " (نوفمبر ١٩٩٤م) ٢٠.

٦٣ – ينظر: شلي. بروميثيوس طليقاً. ٥٩.

٦٤ – لويس عوض. الاشتراكية والأدب. ٤١ ــ ٤٢.

نظرية تعسفية افتراضية، وربما غيبية أيضاً، تقوم على الاعتقاد، بأنه لا فطرة ولا سلامة ولا خصوبة ولا ذكاء ولا مصالح و لا اعتبار إلا للطبقة العاملة)[٦٥].

ولقد تجاوز " لويس عوض" هذا التحديد في نقده للمدرسة الحتمية الاقتصادية، أو الجبر التاريخي، التي تفترض أن الأدب والفن والفكر، بل والعلم أيضاً هي ثمرة الاقتصاد ولا شيء غير الاقتصاد، مؤكداً أن القول (بأن الأدب والفن والفكر تتأثر كلها إلى حد بعيد بالأوضاع الاقتصادية و المادية وبالتطور الاقتصادي والمادي قول صائب لا جدال في ذلك...، ولكن القول بأن* الأدب والفن والفكر هي مجرد تعبيرات عن الأوضاع الاقتصادية والمادية وعن التطور الاقتصادي و المادي قول فيه شطط كبير؛ لأنه يرتكز على ذلك الشطط الفلسفي الأكبر في ماركس وإنجلز اللذين يجعلان من الفكر نفسه مجرد وظيفة من وظائف المادة)[٦٦]. وهذا يعني أن العلوم والفنون والآداب ومختلف الفلسفات ليست مجرد تعبيرات طبيعية عن التطورات المادية والاقتصادية عبر التاريخ، بل هي تعبير عن الحياة كلها[٦٧]؛ لأن ناقدنا يفضل فلسفة الأدب للحياة على فلسفة الأدب للمجتمع، لا لأنه يستهين بالمجتمع أو يلتمس التعمية في شيء مجرد هو الحياة، ولكن لأن الحياة شيء أعم من المجتمع وشامل له، علماً أنه ليس من الخير أن نطرح من حساباتنا أي فلسفة اجتماعية نقيمها بالفكر أو بالفعل، و إنما الخير كل الخير أن نعترف بالفكر، ونضعه في مكانه الصحيح الطبيعي من إطار المجتمع العظيم، بحيث لا يخرج الفرد بفرديته خروج الجزء من الكل، ويشط عن مجاله الشرعي فيخرب المجتمع ويتابع قائلاً: بهذا تكون دعوة الأدب للحياة الحياة الإنسانية، كما حددها " لويس عوض" [٦٨].

أما الخصوصية التي تميز الخطاب النقدي عند " لويس عوض "فهي أن منهجه ثمرة رؤية فلسفية، قوامها التركيب لا التحليل؛ ذلك لأن إدراكه إدراك تركيبي، فلا يرى الشيء

---

٦٥ ــ المصدر السابق نفسه. ٤٣.

* ــ هكذا وردت، والصواب: إن.

٦٦ ــ لويس عوض. الاشتراكية والأدب. ٤٦.

٦٧ ــ ينظر: لويس عوض. الثورة والأدب. ٢٩٢.

٦٨ ــ ينظر: لويس عوض. الاشتراكية والأدب. ٨.

واضحاً إلا على البعد، ويلف كل شيء بضباب المطلقات والمقولات الكلية[٦٩]، وهذا يعني أنه اعتمد في دراساته على الفهم والتأمل؛ لأنهما أساس مهم للتعامل مع الفن بشكل عام؛ أي أنهما أساس المعرفة، يقول مقدماً هذا الأساس على الصمّ: (تعلمت فيما بعد ــ حين تعلمت أننا نقرأ الكتب لننساها ــ أن مكتبة العالم أو الكاتب هي ذاكرته، إن كانت وافية ومرتبة، وإن المثل العربي القديم "لا خير في علم يعبر معك البحر"، (أي داخل دماغك) مثل مضلل؛ لأنه يشجع الصم، ويقدمه على الفهم التأمل)[٧٠]؛ وبذلك يكون " لويس عوض" قد سعى مع غيره من النقاد إلى تطوير بذور العقلانية بضرورة الاحتكام للعقل، و تأسيس صرح شامخ للمنهجية، والجدية، والبحث المتقصي الخلاق، فأرسى دعائم مجموعة من البديهيات الأساسية مثل: حرية الكلمة، والفكر، والتعبير، وحرية البحث، و مشروعية الشك في المسلمات السابقة كلها، والدعوة إلى الحوار الحر بين الناس بلغة العقل والإقناع، وتقبل الرأي الآخر واحترامه، وقبول العلم[٧١]، علما أن حرية التعبير التي دعا إليها " لويس عوض " لا تقتصر على الخلق الأدبي، بل تتجاوزه إلى النقد بقوله: (فالخلق بالأدب والفن كان وسيكون دائماً أداة الإنسان في نقد الحياة، وتكوين الحياة، والنقد بالفكر والمعرفة كان وسيكون دائماً أداة الإنسان في نقد النقد، وتصحيح القيم، وغربلة الصالح من الطالح...)[٧٢]. وترتبط هذه الحرية بالرؤية النقدية عند " عوض"؛ أي أنها ترتبط بالحياة الإنسانية، كما ترتبط بحضارة الإنسان؛ إذ لا حضارة لبني الإنسان ــ برأي ناقدنا ــ إلا بالحفاظ على حرية الفكر والتعبير.

ــ خاتمة واستنتاجات:

وهكذا نجد أن المفاهيم النقدية في الخطاب النقدي عند " لويس عوض" سواء أكانت مرتبطة بقضايا الفنون: الشعر والشاعر، والدراما، والتضمين، والشكل والمضمون أم

٦٩ – ينظر:لويس عوض. الثورة والأدب. ٨ ــ ٩.

٧٠ – لويس عوض. الحرية ونقد الحرية. ٧.

٧١ – ينظر: المصدر السابق نفسه. ٧٦ .

٧٢ – ينظر: لويس عوض. الثورة والأدب. ٢٨٩.

منبثقة من الحديث عن المنهج وإجراءاته: الفنّ للحياة، والأدب للحياة، والأدب في سبيل الحياة، والأدب للإنسانية، والأدب الهادف، والأدب الاشتراكي، والالتزام هي مفاهيم ناتجة عن ربط الأدب بالحياة ماهية ووظيفة.

أما الاستنتاجات فأهمها أن الناقد واحد من النقاد الذين سعوا إلى بلورة العقلانية في الخطاب النقدي العربي المعاصر، داعياً إلى الحرية الكلية التي لا تتجزأ في الإبداع والنقد: حرية الكلمة، والفكر، والتعبير، وحرية البحث، ومشروعية الشك في المسلمات السابقة كلها، والدعوة إلى الحوار الحر بين الناس بلغة العقل والإقناع، وتقبل الرأي الآخر واحترامه، وقبول العلم؛ لأن الأدب نقد للحياة، ولأن النقد بالفكر والمعرفة أداة الإنسان في نقد النقد، وتصحيح القيم، وغربلة الصالح من الطالح. علماً أن هذه الحرية مرتبطة بالرؤية النقدية لدى الناقد؛ أي أنها ترتبط بالحياة الإنسانية، وبحضارة الإنسان؛ إذ لا حضارة لبني الإنسان إلا بالحفاظ على حرية الفكر والتعبير وحقوق الإنسان كلها؛ وبذلك تكون الرؤية النقدية عند " لويس عوض" قد خرجت عن رؤية المنهج الاجتماعي الذي يحصر الرؤية النقدية بالسياقات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية؛ لارتباطها بالحياة الإنسانية والحضارية عامة.

المصادر والمراجع:

١ ــ أبو عوف، عبد الرحمن، *أقنعة المعلم العاشرلويس عوض بين الحضور والغياب*، مجلة الثقافة الجديدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، العدد٧٤، نوفمبر ١٩٩٤م.

٢ ــ البحراوي، سيد، *البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث*، دارشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٩٣م.

٣ــ شلي، بروميثيوس طليقاً، ترجمة *لويس عوض*، الناشرمكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٧ م.

٤ـ عوض، لويس، *الثورة والأدب*، دارالكاتب العربي للطباعة والنشر،القاهرة، ١٩٦٧م.
٥ـ عوض، لويس، *الحرية ونقد الحرية*، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١م.
٦ـ عوض، لويس، *دراسات عربية وغربية*، دارالمعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٥م.
٧ـ عوض، لويس، *دراسات في أدبنا الحديث*، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦١م.
٨ـ عوض، لويس، *الاشتراكية والأدب ومقالات أخرى*، منشورات دار الآداب مطبعة دار الكتب، بيروت، ط١، يناير ١٩٦٣م.
٩ـ هوراس، *فن الشعر*، ترجمة، لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٠م.

فاعلية التحليل البلاغي
في النقد الفني

الدكتورة ابتسام أحمد حمدان *

ملخص:

إن التباعد بين النقد والبلاغة كان السبب الرئيس فيما نراه من فقر منهجي، وفوضى نقدية، فصار لزاماً السعي إلى تأسيس حركة نقدية مثمرة، تقوم على رؤية منهجية واضحة، لا تكتفي بنتائج التلاقح بين النقد والبلاغة، وإنما تستفيد أيضاً من كل ما قدمته العلوم الإنسانية في مجالاتها المختلفة.

وفي هذا البحث، نحاول إلقاء الضوء على أهمية التحليل اللغوي البلاغي في إغناء العملية النقدية، لتكون أداة أساسية في الكشف عن محاور الجمال الفني في النص الأدبي، مما يؤدي إلى دفع عجلة تطور الأدب، انطلاقاً من معالجة مادته الخام، كأساس لمنهج نقدي سليم.

كلمات مفتاحية : التحليل – النقدي – الإيقاع – الحركة الفنية – التجربة الأدبية

المقدمة

الفن عمليةٌ تتوازن فيها مجموعة الدوافع الذهنية والانفعالات النفسية التي تثيرها تجارب الحياة في الإنسان، وذلك حين يصطدم بما يولّد في أعماق نفسه حركة مضطربة تحتاج إلى إعادة تنظيم. عندئذٍ تبدأ قدراته العقلية والشعورية بالعمل لضبط معطيات التجربة الإنسانية بما يوافق رؤاه وتوجّهاته الفكرية والنفسية، وهذا هو السرُّ

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية

في الحيوية التي يمتلكها الفن، والتي تنعكس على نفس المتلقي ووجدانه في لحظة التلقي. وكلما كان الموقف أكثر تعقيداً أو أكثر غرابة، كانت ردات الفعل الإبداعي أكثر غنىً وأتم تيقظاً، ويكون السلوك الناتج عندئذٍ تنسيقاً بين العناصر المتباينة الداخلة في حيز التجربة الفنية.

أهمية البحث

مما يورث الأسف الشديد، أن هناك دراسات[١] لا تزال تنظر إلى الدرس البلاغي بعين الشك في قدرته على سبر تلافيف النص، وعلى تحليل جزئياته وعناصره بدقة تكشف مكامن الجمال فيه، والحقيقة أن هذا التوجه كان سببا ً في تخبط النقد وضياعه، فإذا كان هذا النقد يملك زمام الحكم على النص، فإنه لن يستطيع إنجاز مهامه ما لم يجعل المعرفة اللغوية والبلاغية مرتكزا ً أساسا ً لتحقيق هدفه.

ومن هنا تأتي أهمية هذا البحث، الذي يسعى إلى تثبيت أواصر الثقة بين البلاغة والنقد.

منهجية البحث

يجمع البحث بين التوجهين النظري والتطبيقي، ليكون الثاني حجة على صحة الأول، فإذا كانت الأفكار النظرية تتبع المنهج الوصفي للظواهر والعوامل الفنية، فإن الدراسة التطبيقية تعتمد المنهج اللغوي التحليلي الفني.

البحث

تسعى الفنون جميعاً إلى تحقيق التوازن والنظام، بين الدوافع المختلفة، والمعقدة

١ – من هذه الدراسات: في مناهج الدراسات الأدبية، حسين الواد، سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥، ص ٣٨ وما بعدها .
– البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص١٦٨ وما بعدها .
– البلاغة تطور وتاريخ، شوقي ضيف، دار المعارف، ط٤، القاهرة، دون تاريخ، ص ٢٧١-٢٧٢ .
– وضع أحمد حسن الزيات كتاباً في الدفاع عن البلاغة بعنوان "دفاع عن البلاغة " مطبعة الرسالة، ١٩٤٥ .

والمضطربة، التي تولدها تجارب الحياة، والفنان الذي يتميز بحدة الشعور ويقظة الإحساس، يمتلك إلى جانب ذلك قدرة عقلية واعية، تمكنه من السيطرة على هذه الانفعالات، وتمكنه كذلك من القيام بعملية التنسيق والتنظيم بين الدوافع المختلفة، ويتم تحقيق هذا الهدف من خلال بنية العمل الفني، ففيه يبلغ الفنان بالاستجابة الانفعالية أقصاها، وذلك حين تتفاعل القدرات العقلية والانفعالية، لتشكل حالةً من التوازن والانسجام، ينعكس نظامها على مسار البنية المشكِّلة للعمل الفني، مما يولد إيقاعاً متناغماً، ينجم عن تجاوب العناصر المختلفة في نسيجٍ عضويٍ متماسك، وعلى ذلك نجد أن حركة الإيقاع الفني كانت السبب في تلك القوة والحيوية التي يمتلكها الفن.(٢)

يعد النقد الفني في الأدب جزءاً من حركة نقد الفنون عموماً، وهو يقوم على رصد الحركة الشكلية للنسيج الإبداعي من خلال ارتباطها بروح الحياة الإنسانية، وتتجلى هذه الحركة في تفاعل العناصر المكونة للعمل الإبداعي، لتكون بناء شكلياً فريداً، يَستخدمُ نقادُ الفن في وصفه ألفاظاً مثل : الانسجام، والإيقاع والتوتر (٣).

وفي الأدب تعد اللغة بأساليبها التعبيرية المختلفة أداة الفن ومادته الأولية، وحتى يكون العمل النقدي موضوعياً، لابد من الاهتمام بالأداة التعبيرية، ورصد النواحي الفنية، التي تتجلى من خلال حركة عناصره اللغوية والأسلوبية، التي ميزتها الدراسات البلاغية، فأبرزت النواحي المنتظمة والمتوازنة والمنسجمة في مكونات كلّ منها، سواءً كانت تلك العناصر مادية أم معنوية، إذ إن الوسيط في الأدب (هو اللغة بمعانيها الصريحة، وارتباطاتها، وإيحاءاتها الخيالية والانفعالية، ودلالاتها التقليدية والحضارية، وينظم هذا الوسيط في كل نوع من الأدب بوسائل شكلية كالإيقاع، وفي الشعر خاصة بالوزن والقافية)(٤)

---

٢ – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي : ابتسام حمدان، دار القلم العربي، ط١، حلب، ١٩٩٧. ص ٢٠، وانظر : مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي و لويس عوض، وزارة الثقافة، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦١ ص٢٥٩، وانظر : بين الفلسفة والنقد، شكري عياد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة ١٩٩٠ ص٦٨ .

٣ – النقد الفني : جيروم ستولنيتز، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١. ص ٧٣١

٤ – النقد الفني : جيروم ستولنيتز ، ص ٧٣١ .

وعلى ذلك لا يمكن النظر إلى العمل الأدبي من الزاوية الشكلية وحسب، لأنه ينطوي على مضمون ومعنى، إلا أن هذا المعنى خاص (ويخصصه ويميزه تفاعل الصور، والأفكار، والتأكيدات، والتوترات داخل بناء العمل الفني)[٥].

معنى ذلك أن النقد الفني يتناول النصوص الأدبية ليكشف عن قيمها الفنية، وعن الرموز الجمالية المتجلية فيها، ومن ثم الخروج بالأحكام النقدية، التي تمس ــ على الأغلب ــ الجانب الشكلي، ليصبح العمل الفني نشاطاً لغوياً جمالياً بالدرجة الأولى،لابدّ فيه من أن يمتلك الناقد الخبرة اللغوية والبلاغية، إضافة إلى الموهبة التي تجعله يمتلك القدرة على التأثر والتذوق، وهما عنصران ضروريان في عملية الإدراك الجمالي، على أن يكون الذوق مدرباً، ومؤيداً بالبراهين والعلل.

هذه القدرة لا يمكن للناقد الفني أن يمتلكها، ما لم يمتلك ذخيرة من الخبرة بالظواهر البلاغية، وطرق التعبير المختلفة، التي ميزتها دراسات أسلافنا من علماء البلاغة، إذ لا بد أنهم أدركوا ما تحمله هذه الظواهر من علاقات إيقاعية منتظمة، تعد شرطاً لازماً لانضوائها تحت مظلة الفن، ولاسيما إذا كان موقعها داخل بناء النص يشكل جزءاً من كلٍّ متناغم متناسق منسجم.

من هنا تأتي العلاقة الجدلية بين البلاغة والنقد الفني، لذا فإننا لا نعدم ملامح النقد الفني في الدراسات البلاغية القديمة [٦]، في حين نجد أن عمل الناقد الفني يتركز على ملاحظة ما تمارسه الألفاظ وحركاتها ضمن الأساليب المتنوعة والمتفاعلة لتؤلف نسيجاً إبداعيا خاصاً [٧].

ولما كانت البلاغة كما صورتها دراسات النقاد والبلاغيين القدماء، هي المسؤولة عن وصف الأساليب التعبيرية الفنية وتصنيفها، فإنها تعد الوجه الآخر للنقد، بل يمكن أن تكون علم الجمال الأدبي، الذي يضع بين يدي الناقد أدواته المادية والمعنوية، للكشف عن الأبعاد الإنسانية والفكرية والنفسية للتجربة الفنية، لذا كان على الناقد أن يحسن البحث عن الطاقات التعبيرية، ويعرف كيف يميز بين العناصر المكونة للتشكيل الفني، ومن ثم يستطيع تتبع مسار الحركة اللغوية والدلالية داخل بنية النص،

---

٥ – النقد الفني : جيروم ستولنيتز ، ص ٧٣٢

٦ – في الميزان الجديد : محمد مندور، ط ٢، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، دون تاريخ . ص ١٤٢ .

٧ – النقد الفني : جيروم ستولنيتز ، ص ٧٣٣

ليحدد مدى نجاحها في تحقيق التوازن، والانسجام، والتناغم في العمل الفني، فإذا أهمل الناقد هذا الجانب فَقَدَ عمله النقدي جزءاً مهماً من العملية النقدية، وأصبح نقده بعيداً عن الموضوعية.

ومع أن الدراسات النقدية القديمة، كانت تتناول بعض الظواهر البلاغية في النص الأدبي، إلا أنها كانت تجتزئ الظاهرة، وتسلخها من سياقها، ومن ثم تخضعها لمعايير موضوعة مسبقاً، بعيدة عن روح الموقف الوجداني، مما كان يشوه الظاهرة الفنية ويفقدها بريقها، لأنه يعمل على كسرالنظام الإيقاعي الداخلي للعمل الفني، بوصفه بنية متكاملة، تقوم على تفاعل منسجم، بين العناصر الداخلة في نسيج النص.

وإذا كان ثمة وقفات جمالية، فإنها لم تكن لتفي إلا جانباً من جوانب الدرس الجمالي[٨]، وذلك لأن الناقد القديم لم يكن يمتلك النظرة الكلية للعمل الفني، بل كان يكتفي بتناول بيت أو عدة أبيات، فإذا ما حاول تذوقها، جاء تذوقه قائماً على نوع من ردود الفعل التأثرية، التي كان يعبر عنها بعبارات غائمة وغير دقيقة الدلالة؛ بل إنه سرعان ما يتحول إلى معلم يلقي جملة من الملاحظات، والتوصيات، التي تحولت فيما بعد إلى قواعد، وسنن ينتهجها كل من أراد تسلق حرفة الأدب.

إن وحدة التجربة الشعورية التي يعيشها الفنان في لحظات الإبداع، تتولد أساساً من شعوره بالوحدة الكونية ذات النظام المتآلف والمتناغم، مما يجعله ــ لا شعورياً ــ يسعى إلى توفير أكبر قدر من هذه الوحدة، ومن هنا يصبح هاجسه اختيار الوسائل الأسلوبية التي تحقق هذه الوحدة التي تتمثل عادة في مزج جميع العناصر المكونة للعمل الأدبي لتتحرك في مسار إيقاعي فني ذي بعدين: مادي ومعنوي، فإذا كان العمل الأدبي موزوناً مقفى، تفاعلت هذه الحركة مع حركة الوزن والقافية إلى درجة الانصهار، لترتفع معها درجة الفن بقدر مستوى هذا التفاعل.

وبناء على ذلك فإن الشاعر يحتاج أكثر من غيره إلى استغلال طاقات اللغة، ليتغلب على قيود الوزن والقافية، وكي يحقق التلاؤم والانسجام نراه يخرج بتراكيبه عن مألوف الاستعمال في بناء العلاقات اللغوية، ليبني علاقات جديدة تحقق لفنه التميز والخصوصية.

---

٨ – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ابتسام حمدان، ص ٨٩ .

من هنا كان لابد من إعادة النظر في منهج الدرس البلاغي، وتناوله على أنه أداة من أهم أدوات النقد الفني، والتوجه به ليصبح محوراً أساسياً لمنهجٍ فني جمالي، يكون أكثر تماساً مع مكونات الجمال في النص، من غير اللجوء إلى أحكام عاطفية تأثرية، أو عبارات غائمة، أو تصورات خارجية غامضة، فالنقد إذا ما ابتعد عن النص – وبالتحديد عن لغته وعلاقاته الداخلية – أصبح أقل علمية وموضوعية، وأقل فائدة في توصيل الإحساس بالمتعة إلى المتلقي، ذلك لأن منابع الجودة والجمال تبقى بعيدة عن متناوله، وعلى ذلك لن يكون تمثل الرؤيا الفنية والإنسانية كاملاً.

لقد كان التوجه في بعض الدراسات النقدية المعاصرة محدداً بالبحث فيما وراء النص وتناوله من خلال قضايا خارجية تضيء جوانب اجتماعية أو نفسية أو فكرية أو سياسية... إلخ، والحقيقة أن هذه المحاور توسع دائرة النقد، وتغني آفاقه الدلالية والفكرية، بل إنها محور مهم من محاور الدرس البلاغي، إذ تشكل ما يسمى بـ "مقتضى الحال " أو " المقام " إلا أنها منفردة لا يمكن أن تقدم القيمة الفنية للنص، لأن المحور الأساس لدراسة الأدب يكون مغيباً ، من هنا كان لابد من العودة إلى لغة النص، لأننا حينئذٍ سنجد أن منهج التحليل البلاغي هو أكثر المناهج فعالية في نقد النص و تذوقه، بل هو المفتاح الذي يكشف مغاليقه وأسراره، وذلك لأن أهم ميزات الدراسة التحليلية البلاغية أنها تتوغل في أعماق البنية الداخلية للنص كمرحلة أولية، ثم تتدرج في التذوق اللغوي والدلالي حتى تصل بالباحث إلى دراسة البناء الفني كاملاً.

ولعل توزع الدرس البلاغي على مستوياته الثلاثة : البيان الذي يعتمد آليات الحركة التعبيرية الخيالية، والبديع الذي يعتمد آلية التنظيم الإيقاعي على المستوى اللفظي والمعنوي، وعلم المعاني الذي يتناول آلية التنظيم التركيبي على مستوى الجملة، وعلى مستوى مجموعة الجمل داخل النص، كل ذلك يعطى الباحث امتداداً واسعاً يجول فيه وراء أدق العناصر المؤلفة للبناء الأدبي، كما يضع بين يديه مفاتيح الولوج إلى أعمق تلافيف النص، للكشف عن مغاليقه، بدءاً من تكويناته الصوتية، فالصرفية، فالتركيبية، ليتداخل كل ذلك مع المستوى الدلالي، ليصل إلى المستوى الفني والجمالي.

وإذا كانت الدراسات التحليلية اللسانية، أو الأسلوبية، تعتمد التحليل اللغـوي، إلا أن بعضها يقصر أهدافه على رصد الظواهر الطاغية، وإبراز العلائق الترابطيــة التــي تشمل جوانب شتى[٩]، وهذا ما يعرف بالتحليل البنيوي الداخلي، الذي يهــتم بقــراءة النص الإبداعي على أنه نظام قائم بذاته، تتحكم فيه قوانين العلاقــات، التــي تقيمهــا عناصره فيما بينها، مما يجعله يتسم بالشكلية، وبيان ذلك أن أصحاب النهج التحــويلي يرون أن الظواهر اللغوية تنضبط من حيث المبدأ بشروط نحوية خالصة قابلة للتشكيل على نحو محكم، وأن العوامل غير النحوية مما يلابس النحو و يتداخل معه، كعقيــدة المتكلم ونظرته إلى العالم الذي يعيش فيه، والظروف المحيطة بالحدث الكلامي، كــل ذلك لا يؤدي إلا أدواراً فرعية في تشكيل المستويات المتفاوتة لأصولية الجملة. ومــن هنا اعتقد أصحاب المدرسة التحويلية أن التفسير غير النحوي خطيئة لا يجوز لنــا أن نقترفها، وأن العوامل غير النحوية مما لا يمكن تشكيله بإحكام، قليلة الأهمية [١٠].

أما الوظيفيون فيجعلون وكدهم أن يظهروا أن وجوهاً عريضة من الظواهراللغوية، تحكمها من حيــث المبدأ عوامل غير نحوية، وهم يســـتشرفون درس المـــعطيات اللغوية من أجل اكتشاف العوامل المختلفة وفهرستها، سواء على مستوى الدلالـــة، أو على مستوى النحو، أو على مستوى مواقف الخطاب ومقاصد الاستعمال[١١].

هذه الشكلية هي التي جعلت مثل هذه المناهج تتعرض للنقد، ولاسيما من بعض المدارس الأدبية، فالرمزية التي اعتادت النظر إلى النص على أنه رمز لما استسرّ من خواطر، لم تستطع التكيف مع مادية المنهج الشكلي، وكذلك الفلسفة الألمانية الكلاسيكية التي نظرت إلى الثقافة على أنها (حركة الروح) وليست مجرد مجموعة من النصوص، أما علماء الاجتماع، فقد رأوا في انكفاء الشكليين على النص رذيلة

٩- السيميائية نظرية لتحليل الخطاب، جان كلود جيرو ص٢١٣ تحقيق رشيد بن مالك، مجلة الحداثة، جامعة وهران، العدد ٣ ، ١٩٩٦ م.

١٠- تحليل البنية العميقة للنص الأدبي، رابح بو معزة، ص١٩٣، مقال منشور في مجلة علامات، المجلد ١٤، ج٦، يونيو، ٢٠٠٥م .

١١- الأعراف أو نحو اللسانيات الاجتماعية في العربية ، نهاد الموسى، مقال منشور ضمن أشغال الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات، الجامعة التونسية، ع ٦، تونس، ١٩٨٦م .

لا تغتفر، لأنهم اكتفوا بالإجابة عن السؤال : كيف يبنى النص ؟ وكان عليهم البحث في الطرح الأساسي لديهم : بأي الظروف أحيط النص؟ [١٢].

ولعل أهم ما يؤخذ على هذه المناهج التي تعتمد التحليل الوصفي المحض، اكتفاؤها بتناول النص الإبداعي على أنه نظام لغوي مغلق، يُكتفى فيه بالبنية السطحية، التي تكون فيها الدوال على أقدار المدلولات، مما يجعل الباحث يقف بالنص عند عتبة البنية اللغوية الظاهرة، ممثلةً بالصيغ والتراكيب الموظفة فيه، من غير أن يتجاوزها إلى البنية العميقة، التي تتطلب بدورها الاعتماد على العلوم الأخرى، والمرجعيات الثقافية والاجتماعية والسياسية والأيديولوجية، التي ينتمي إليها النص، هذا إضافةً إلى ما يعرف بظروف المقام والحال، التي تشمل كل مستويات الأداء الاجتماعي.

كل ذلك يجعل هذا المنهج في التحليل لا يرقى إلى مستوى الارتباط بالأبعاد الفنية والجمالية، في حين نجد أن التحليل االبلاغي يجعل من أوليات اهتماماته، ربط المقال بالمقام، وبالظروف المحيطة بالحدث الكلامي، وينظر في النص من خلال مبدعه من جهة، ومن خلال متلقيه من جهة أخرى، ومن ثم يكشف عن النواحي الفنية والجمالية لهذا الارتباط.

إن المقام في الدرس البلاغي لا يقتصر على القرائن المادية والشكلية المتعلقة بالحدث الكلامي، وإنما هو البؤرة التي تلتقي فيها جميع العناصر المادية والنفسية والإيديولوجية، التي توجه مسار التواصل بين المتكلم والمتلقي، وبذلك يتحول المقام إلى بوتقة تنصهر فيها العناصر من جراء التفاعل بين الطرفين، ولكن على درجات من: إما التوافق والانسجام، وإما التنافر والتضاد، لكنه في النهاية تفاعل مؤثر في حركية التواصل الفكري والوجداني، ومن ثم السلوكي والاجتماعي.

وإذا كانت بعض صور الاستخدام البلاغي، المتعلقة بمجريات الحياة الاجتماعية، تتدخل في مسار التركيب اللغوي مصحوبة بالعاطفة، فتؤجج بريق العبارات

١٢ – تحليل النص الشعري : يوري لوتمان،ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ١٩٩٥، ص١٠.

والتراكيب، فإنها في العمل الأدبي تطلق للنفس العنان لتعبر عن مكنوناتها على نحو أكثر رقياً وتهذيباً وتركيزاً، كل ذلك في ظل ظروف الحال والمقام.

إن ارتباط الدرس البلاغي بالمقام أعطاه القدرة على التوسع في استخدامات اللغة، التي تبدو داخل نظامها الثابت محدودة الحركة ضمن القواعد والأنظمة، كما أنه أثرى المعاني والدلالات لتوازي تغيرات المواقف الاجتماعية، والتقلبات النفسية إلى ما لا نهاية من الحالات المختلفة [١٣].

إن هذه المقامات المتجددة – التي لا يمكن بأي حال أن تتشابه، ما دامت النفس البشرية لا يمكن أن تتطابق، فما هي إلا نسيج من الثقافات والأفكار والعادات والتقاليد بمعناها الأنثروبولوجي، أي هي نتيجة للموروث الثقافي والشعبي الجماعي، إضافة إلى الأحاسيس والعواطف الفردية، من هنا كانت مهمة الدارس البلاغي تتطلب منه دراية عميقة، ومعرفة واسعة في العلوم الإنسانية، كعلم النفس، والفلسفة،وعلم الاجتماع، وعلم الجمال، وعلم اللغة...الخ [١٤].

والمقام بهذا المعنى يختلف عما عرفته الدراسات البلاغية القديمة، التي جعلت البلاغة قائمة على (مراعاة مقتضى الحال)، إذ إن هذا المفهوم يحمل صفة الثبات، ولا يتعدى مفهوم المسبب الذي يؤدى إلى إنتاج الحدث الكلامي، في حين يتسع مفهوم المقام ليمثل الحركة الديناميكية للحدث الكلامي، التي تتولد عن تفاعل النسيج الثقافي، والإيديولوجي مع حركة الحياة.

وعلى ذلك كان المقام في التحليل البلاغي أهم العناصر التي يعتمدها، لتكتمل لديه صورة البناء الفني، بل إن عملية استبعاده ستؤدي حتماً إلى فهم خاطئ، أو قاصر على أقل تقدير.

وإذا كان التحليل السيميائي قد حاول الدخول في مرحلة تفسير المعطيات، وتأويل العلاقات الترابطية بين الدلالات، التي تنطوي عليها بنيات النص، محاولاً أن يراعي الملابسات التي أهملها التحليل البنيوي الوصفي، والتي تمثل الظواهر الاجتماعية والثقافية، إلا أن التفسيرات والتأويلات التي قدمها هذا التحليل كانت مختلفة باختلاف

١٣– اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، ص ٤١ .

١٤– اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، ص٤١ .

الباحثين أو القارئين، مما فتح الباب لتأويلات تصل في أغلب الأحيان إلى درجة التناقض(١٥).

ومع أن مناهج النقد قد تعددت، واتخذت مسارات مختلفة، فكان منها النفسي، والتاريخي، والاجتماعي... إلخ، إلا أن الناقد في هذه المناهج يجد نفسه أمام توجهين لا محيد عنهما، فإما أن يجعل التوجه التأثري الذي لا يقوم على علة أو برهان هو الغالب في معالجته للنص، وإما أن يجعل العقل والفكر المجرد هاجسه، مستبعداً كل ما يرجع إلى الذوق والإحساس الفني.

ففي التوجه الأول تأتي أحكامه ناقصة تأثرية، يُطلب فيها من المتلقي أن يرصد حركات نفسه، وملاحظة ردود فعلها الشعورية والوجدانية، وهو أمر يحتاج إلى ثقافة، وخبرة، ودربة، أكثر مما يحتاج إلى الحدس والتأثر الشخصي، الذي قد لا يكون متوفراً عند كل متلق، وهذا بالتأكيد سيؤدي إلى نوع من احتكار الإحساس الجمالي عند جملة من المثقفين.

أما الثاني فيغلب عليه التوجه الفكري المجرد، والاكتفاء بالقدرة العقلية في معالجة النصوص الفنية، وهي عملية قتلٍ لروح النص، و تجريده من الحياة. صحيح أن على الناقد أن يمتلك تركيزاً فكرياً، ومحاكمة عقلية، تمكنه من ملاحظة المعطيات وتحليلها، إلا أن عليه أيضاً أن يتمتع بميزة الإحساس المرهف، الذي يمكنه من ملاحظة أدق التفاصيل، والشعور بأعمق العواطف الناجمة عن مختلف المواقف، ليستطيع تمثل التجربة الإنسانية التي يعيشها الأديب، ويتفاعل مع مكوناتها الفنية والفكرية، لينتهي إلى أحكام نقدية دقيقة.

لقد حاول المنهج البلاغي التحليلي أن يتجاوز هذه المادية الشكلية، بأن رفض أن تتحول المواقف الوجدانية، والأحاسيس الإنسانية إلى بنية مجردة، فالنص بما يحمله من رموز تتجلى في كل مكوناته، يتعدى حدود البنية النصية إلى آفاق دلالية واسعة، لذا فإنه لا يغلق على نفسه باب النص لينحصر داخل جدرانه، بل إنه ينفتح على الظروف المحيطة به، فلا يهمل الأسباب والتفاعلات التي أنتجت الفن الأدبي،

---

١٥ – النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، محمد عزام، مقالة في مجلة البيان الكويتية، العدد ٣٨٥ يونيو، ٢٠٠٢، ص٧٢ .

مراعياً في ذلك تتبع مسار حركة اللغة من منشئها في نفس المتكلم حتى نهاية حركتها في روح المتلقي وعقله ووجدانه.

وإذا كانت النصوص الأدبية دليلاً على ثقافة الأمة، فإن المنهج اللغوي التحليلي البلاغي _ ومن خلال ربطه الإبداع الأدبي بالمقام بمعناه الواسع الذي أشرنا إليه _ يجعل نصب عينيه رصد حركة التطور الحضاري، من خلال رصد تطور حركة الأساليب البلاغية، كنتاج حتمي لحركة تنامي الموقف الإنساني عموماً.

إن الإحساس ليس مستقلاً عن الإدراك العقلي، والعملية النقدية لن تتم على الوجه الأكمل، إلا إذا صدرت عن تفاعل الجانبين، على نحوٍ متكامل ومنظم، وهذا لن يتحقق إلا إذا امتلك الناقد المعرفة العميقة بالمادة الأولية للعمل الفني، ألا وهي لغة النص، في حركتها الداخلية،وبكل أبعادها الشكلية والمعنوية، إضافة إلى قدرته الذاتية على تمثل الجوانب النفسية، والتوجهات الوجدانية والشعورية، عندئذٍ يصدر النقد عن معرفة واعية، وتأتي أحكامه صائبة مقنعة.

وعلى ذلك كان لابد للناقد أن يتعمق النظر في القضايا التالية:

- البحث عن القيمة الإنسانية للتجربة الفنية.
- البحث عن الشكل الفني الذي اعتمده الأديب.
- البحث عن الأدوات المادية والمعنوية التي تتجلى من خلال تشابك جملة من العلاقات اللغوية، والنحوية، والصرفية، والبلاغية داخل النص.
- البحث عن الأبعاد الفنية المتجسدة في هذا العمل.
- البحث عن شكل الحركة الناجمة عن النشاط اللغوي، الناجم بدوره عن تفاعل العلاقات السياقية داخل البنية الكلية للنص.
- ملاحظة مدى نجاح الحركة اللغوية في تحقيق إيقاعها الخاص، ومدى تحقيقه للانسجام والتآلف الذي يعزز البناء الفني.
- ملاحظة حركة المعنى الناجمة عن العلاقات السياقية الدلالية، وما ينجم عنها من إيحاءات تشكل حافزا للنشاط الخيالي عند المتلقي.
- ملاحظة مدى التوافق والانسجام بين الحركتين المعنوية والشكلية في إطار البنية الكلية للنص.
- ملاحظة مدى نجاح ذلك الإيقاع في تجسيد الرؤيا الإنسانية، التي أنتجها النص.

وفي هذه العجالة سنحاول تقديم صورة للتحليل البلاغي، ونبين فاعليته في رصد كيفية اتساق التراكيب داخل النص الشعري، ومن ثم ملاحظة حركتها التي تتخذ عادة مساراً ينتظم وفق نبض الحياة التي انتجته، وهذا كفيل بأن يكشف عن حركة إيقاعية داخلية ناجمة عما يتوفر في النص من ظواهر بلاغية، تشكل السبب الرئيس في خلق الجمال الفني، من خلال ما تمتاز به من مكونات إيقاعية، إلا أن هـذا لا يعنـي أن مقيـاس الجودة في النصوص الأدبية إنما يقوم على براعة الأديب في استخدام هذه الظـواهر، أو على مدى غنى النص بها، لأن أسباب الجودة إنما ترجع بالدرجة الأولى إلى أساس تقوم عليه جميـع الفنـون مـن رقـص، وموسـيقى، ورسـم، وأدب، ومسـرح، وقصة،....الخ، هذا الأساس هو تلك الحركة الإيقاعية الداخلية المتآلفة والمنسجمة بين جميع العناصر المكونة لبنية النص، الشكلية منها والمعنوية، مما يخلق حركـة كليـة ذات نظام متناسق متناغم، يساعد في إبراز طاقاتٍ فنية لا يمكن لهـا أن تتضـح، إلا حين تتفاعل مكونات العمل الفني تفاعلاً عضوياً، وما على الـدارس إلا أن يلاحـظ الكيفية التي تنتظم الظواهر اللغوية، والأسلوبية، والبلاغية، ويلاحظ الكيفية التي تتشكل من خلالها تلك الظواهر، ومن ثم يرصد العلاقات المتشكلة المرتبطة أصـلاً بوحـدة الموقف الشعوري ووحدة البنية الكلية، وبمقدار ما يتوفر لتلك الحركـة مـن تنـاغم وانسجام، يرتفع العمل فنياً ويحقق النجاح والخلود، فإذا انتاب الحركـة شـيء مـن الفوضى، أو النشاز، أو الانكسار، أو الخروج على معطيـات اللحظـة الشـعورية، اضطربت الحركة الإيقاعية، وقلّت فرص التواصل بين الفنان والمتلقي.

إن كل عمل فني يكتسب درجات من الفنية والجمال، تتفاوت بحسب درجة التنظيم والتنسيق، وبحسب تناغمها مع حركة الانفعال الوجداني، على نحو يمنح التجربة الفنية خصوصية تميزها من غيرها، ولو اتحدت عدة تجارب في الموضوع أو التوجه، فإن الحركة الفنية والإيقاعية عادةً تكون مختلفة، لأنها في كل مرة تكون خاضـعةً لـذات مبدعة مختلفة.

وتزداد هذه الحركة إيقاعيةً إذا كان النص الأدبي موزوناً مقفى، حيث يؤثر الوزن والقافية ــ كما قلنا ــ في رفع درجة التنظيم الإيقاعي، مما يساعد على توضيح

الحركة الوجدانية وإبرازها، وكلما حققت عناصر الحركة تآلفها وانسجامها داخل البناء الفني، حقق العمل الأدبي روعته وخلوده.

إن فهم آلية الإيقاع تحتاج أولاً إلى معرفة العوامل المؤثرة في تكوينه، ولعل من أبرز هذه العوامل العلاقات الاجتماعية التي تشكل الأرضية الممهدة لـولادة الإبـداع الفني عموماً، ولكن خصوصية العلاقة بين الأدب والمجتمع أكثر غنى مـن الفنـون الأخرى، لأن اللغة التي هي المادة الأولية للأدب، تعد من أهم الظواهر التـي تميـز التواصل في المجتمع الإنساني، من هنا كان لابد للغة الفنية أن تتـأثر فـي حركتهـا وتطورها بمؤثرات اجتماعية تراعي ذوق المجتمع وعلاقاته، وصلة الأديب به سـواء كانت تلك الصلة إيجابية أم سلبية، وعلى ذلك يمكننا القول إن للحركة اللغوية البلاغية جذوراً اجتماعية ترتبط به وتوجه مساره، وإذا كان النظام الإيقاعي في الأدب ثمـرة الحركتين الفكرية والنفسية، وصدى لتفاعلهما، فإن هذين العنصرين يرتبطان أصـلاً ارتباطاً وثيقاً بالعلاقات الجدلية المتصارعة في المجتمع.

والأديب بما أوتي من رهافة في الحس وكثافة في الشعور، من أكثر الناس إحساساً بهذه العلاقات المتصارعة؛ بل إن عملية التلاؤم والانسجام معها تكـون عنـده أكثـر تعقيداً وغنى، لذا نراه يسعى ليحقق التلاؤم مع قضايا مجتمعه من خلال خلـق عـالم إبداعي، فيه من النظام والانسجام ما كان يفتقده في الواقع، إذ إنه يعيد تشـكيل هـذه العلاقات وفق رؤيته الخاصة، ومع أن عالمه الفني يبدو جديداً لكنه لا يبعد كثيراً عن الواقع الاجتماعي، حتى ولو كان مغايراً أو معاكساً بل يرتد إليه في نهاية الأمر، وهذا يعني أن العالم الفني ليس خاصاً بالأديب وحده، بل يمكن أن نتنسم فيه عبق العلاقات الاجتماعية في تشابكها وتفاعلها، إلا أنه يتميز بالانسجام والتوازن، وهذا مـا يجعـل الاهتمام بفكرة المقام عاملاً أساساً في التحليل البلاغي.

ومن خلال شبكة العلاقات المتفاعلة بين الأديب والمجتمع، يتكون ثاني العوامل الضرورية في عملية التحليل البلاغي وهو محاولة استجلاء العالم النفسي للمبدع، ففي رحابه تتم ولادة الإطار الذي يحمل السمات المميزة لحركة التشكيل الفني، لأن الصراع مع معوقات الحياة يؤدي إلى توتر الذات المبدعة، فيحاول الأديب إعادة الانسجام والاتزان إلى ذاته المضطربة، مستغلاً طاقاته الفنية المرتبطة أساساً بوجدانه وروحه، ورؤيته الخاصة للحياة.

إن روح المبدع كما يرى (سبيتزر)، هي بمنزلة المجموعة الشمسية التي تستقطب حولها، وفي مداراتها ظواهر عديدة، ويرى أن هناك علاقة جوهرية بين مركز الدائرة التي هي روح الكاتب ووجدانه، وبين اللغة التي تدور في فلكها؛ بل إن اللغة ليست سوى تبلور ظاهري لشكل داخلي متحرك[١٦].

فالإنسان عموماً، والفنان خاصةً، حين يتلقى المدركات، يخضع لجملة من ردود الفعل النفسية، والفكرية، والحسية، التي تؤلف بين معطيات التجربة، وتنظمها تنظيماً معيناً، لأن هذه الأجزاء لا تعمل مستقلة؛ بل تكون ذات فعاليات متجاوبة ومتجانسة، وكلما كان الموقف أكثر تعقيداً أو غرابة، كانت ردات الفعل أكثر غنى وأتم تيقظاً وتنظيماً.

إن الحالة النفسية التي يعيشها الأديب، تجعله في شوق عارم إلى إعادة تشكيل كل ما يتوارد على صفحة الذهن من صور وذكريات، إلا أن الفكر لا يكون مستقلاً عن باقي العمليات النفسية والوجدانية، فقبل أن يختزنها تكون قد مرت أولاً في أعماق النفس بما فيها من تجارب ومعاناة ومعتقدات، فلا تبقى على حالها بل تتعرض للتفاعل مع معطيات المخزون الفكري والوجداني، لتخرج معاني جديدة كمادة خام للعمل الفني، عندئذٍ يخضعها الأديب لذوقه الفني المدرب، ليخرجها مرةً ثانية خلقاً جديداً، أبرز ما يتصف به المخلوق الجديد التوازن المنسجم، والتناسق الإيقاعي، الذي تتجاوب فيه العلاقات مولدة حركة فنية منتظمة.

تقوم الحركة الفنية في العمل الفني على جملة من (قيم حركية ذات صبغة كمية وكيفية)، تخضع في تركيبها وتشكلها لمبادئ عامة تقوم على النسبية، والتناسب، والنظام، والمعاودة الدورية[١٧]، و بذلك تتشكل بنية متكاملة في النسيج الفني، على نحو يحقق التناسق والانسجام بين الأجزاء، من خلال علاقات تحدد مسار الإيقاع وشكله وفق طرق إيقاعية، تتحرك العناصر بموجبها في حركة متجانسة.

١٦- أسلوبية الفرد، عبد الفتاح المصري، مقالة في مجلة الموقف الأدبي، ع ١٣٥ – ١٣٦، تموز – آب، ١٩٨٢، ص ١٥٤ .

١٧- نظرية إيقاع الشعر العربي، محمد العياشي، المطبعة العصرية، تونس،١٩٧٦، ص٤٢ .

وإذا ما حاولنا استخراج هذه الطرق بعد تجريدها من أي محتوى يمكن أن يلتبس بها، تجلت لنا أشكالاً ذات أبعاد هندسية منتظمة متنوعة، يمكننا، بعد ملاحظة دقائق صفاتها، أن نعيدها إلى مبدأ عام يجمعها هو " الوحدة في التنوع ".

إن كل العناصر في العمل الفني تسهم بشيء لا غناء عنه لكي يكون الكل ذا قيمة، كما أن هذه العناصر تتكامل على نحو يبلغ من الوثوق حداً، لا تؤدي معه الفروق الموجودة بينها إلى فصم وحدة العمل[١٨].

إن العناصر الداخلة في بنية العمل الفني حين تكون متماثلة، فإن تكرارها يؤدي إلى نوع من الترجيع الإيقاعي، فإذا كانت متغايرة، فإن إيقاعها ذو وجهين : فإذا كانت متزامنة احتاجت إلى نوع من التآلف التنسيقي لتحقيق الانسجام بين العناصر المتباينة، وإذا كانت متتابعة احتاجت إلى نوع من التناغم لتحقيق ذلك الانسجام[١٩].

وتخضع الطرق الإيقاعية في تركيبها وتشكلها لمجموعة من القيم الحركية ذات الصبغة الكيفية والكمية، التي تعود بدورها إلى جملة من المبادئ العامة، التي تحقق أنواعاً من العلاقات المتناغمة، المتناسبة، المنسجمة مثل: (التكرار – المساواة – التوازن – التوازي – التدرج – التقابل – التضاد ...)، ولعل التكرار من أكثر أنواع التناسب شيوعاً ووضوحاً داخل إطار البنية، ويبرز دوره الإيقاعي بما يولده من مفاصل إيقاعية قد تبقى محصورة داخل تردد العنصر الواحد، ولكن حين تتنوع العناصر وتتنوع ارتباطاتها، تتوسع آفاق الحركة بقدر غناها بتلك العناصر، عندئذ يأخذ التكرار أشكالاً متنوعة رصدها بلاغيونا القدماء فذكروا منها: (الترديد والترصيع والترجيع والتذييل والجناس والعكس والتبديل وتشابه الأطراف، ورد الإعجاز على الصدور والمشاكلة والإرصاد والازدواج والتكافؤ ... الخ)، والفروق بين هذه الظواهرإنما هي فروق جزئية في المعنى، كما أنها فروق بسيطة في المبنى.

١٨– النقد الفني، دراسة جمالية فلسفية، جيروم ستولينتز، ص ٣٤٤ .

١٩– قواعد تشكل النغم في موسيقا القرآن، نعيم اليافي، مقال منشور في مجلة التراث العربي، ع ١٥– ١٦، ١٩٨٤، ص ١٤٦ .

تلك الأشكال الإيقاعية تبقى غائمة مبهمة حتى يتهيأ لها قلب واع، وإحساس مرهف، يستجلي كوامن الجمال فيها، ويتمثل أسرار حركتها فيضفي عليها من فيض المشاعر الإنسانية ما يجعلها مصدرا ثرا للإيحاء والإشعاع الفني.

هذا القول إنما يندرج على كل ما يدخل في إطار الفن، إذ يبقى الفن بعيداً عن عالمه حتى يوافق حركة المشاعر والأحاسيس، ويقترن بمضمونٍ يحمل إيحاءات وجدانية تبعث فيه إشعاع الحياة، فكما أن الشكل المجرد وحده جاف وفارغ، فإن المضمون الوجداني إذا لم يتح له شكل جميل وإيقاع منسجم متآلف يبقى منغلقاً على ذاته؛ بل إن العلاقات السياقية حين تبتعد عن حرارة الوجدان تتحول إلى ظل عقلي باهت، لأن (الربط بين الأجزاء الباردة وفق قانون تداعي المعاني هو في الحقيقة ربط عقلي مجرد من العاطفة، وهذا الربط الذي يتولد عن العقل أو المنطق وحدهما، هو ربط لا يحقق الشروط الأساسية للعمل الفني؛ بل يتنافى أصلاً مع حقيقته وطبيعته)[٢٠]، ومن هنا قامت نظرة طاغور إلى الفن على ركيزتين، أولاهما الشخصية المبدعة، وثانيهما الإيقاع أو كما سماه (التكنيك)[٢١].

وبذلك نخرج إلى أن الحركة الإيقاعية للفن إذا أفرغت من محتواها الوجداني، أصبحت مجرد علاقات هندسية جافة، وفقد الفن روحه وحيويته، وغدا شكلاً ثقيلاً على النفس، طاغياً على الحواس، مقيداً لأفق الرؤيا الفنية، عندئذٍ يفقد العمل الفني تواصله مع المتلقي، الذي يفقد في الوقت ذاته الإحساس بوحدة البناء الإيقاعي وتماسكه، وعلى ذلك يصعب عليه أن يتمثل وحدة التجربة الشعورية، وهنا يحكم على العمل الأدبي بالهبوط.

وعلى هذا لا نستطيع القول إن أية حركة تخضع للتنظيم يمكن أن تكون حركة فنية، إذ لن يتحقق لها ذلك إلا إذا كان نظامها نابعاً من صميم التجربة الشعورية، عندئذ يكون لها تأثيرها الخاص وترجيعها النفسي المنفرد.

تبرز الحركة الإيقاعية للتركيب اللغوي في الشعر أكثر منها في أي جنس أدبي آخر، إذ يحتاج الشاعر أكثر من غيره إلى استغلال طاقات اللغة ليتغلب على قيود الوزن والقافية، إضافةً إلى حاجته ليحقق دقة التعبير عن رؤيته وهواجسه وانفعالاته،

٢٠- قضايا النقد الأدبي ، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص ٧٥

٢١- بين الفلسفة والنقد ، شكري محمد عياد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٦٨ .

وكي يحقق التلاؤم والانسجام يخرج بتراكيبه عن مألوف الاستعمال في بناء العلاقات اللغوية، ويبني علاقات جديدة تحقق لفنه التميز والخصوصية، لكنه لا يخرج بها عن إيقاع البنية الكلية للقصيدة.

إن للعناصر المكونة للتركيب الأدبي حركة تتجلى في حركة الكلمات داخل التركيب، وتتجلى كذلك في حركة التراكيب ذاتها من حيث تساوقها أو تقاطعها أو تداخلها، وتتجلى أخيرا ًفي حركة المعنى والدلالة، إذ تتفاعل كل تلك العناصر لتنتج البناء التركيبي، الذي يتمثل في بنية متماسكة متجانسة ينتج بدوره المعنى الشعري، هذا المعنى لا يتخذ وجهة واحدة بل يتميز بطاقة إيحائية توسع أفقه، وتخرج به إلى الاتجاهات المحتملة كافة، على نحو يجعله معنى متجدداً دائماً، فهو في حركة نامية بما يختزنه من حيوية مستمدة من النظام المتماسك داخل البنية، الذي يبعث فيه إيقاع الحياة، وكلما ازدادت قوة الحياة في النص زادت قوة الإيقاع.

وفي اللغة العربية يقوم التركيب أساساً على علاقة الإسناد، وهي علاقة جوهرية تعتمد إما على التماثل، أو التضاد، أو المقاربة، أو المفارقة، أو التوازي، أو الاستدعاء بين طرفي الإسناد، وكلها علاقات يمكن أن نصفها بأنها علاقات إيقاعية، لأنها في النهاية إذا حققت التلاؤم والانسجام والتفاعل المثمر في آن معاً، أثمرت عملا ً فنيا ً خالدا ً.

ولا تقتصر هذه المظاهر الإيقاعية على ثنائية طرفي الإسناد بل نجدها في تداخل أسلوبي الخبر والإنشاء على نحو تشكل معه إيقاعاً يتماوج مع حركات الانفعال النفسي، صحيح أن كليهما يقوم على علاقة الإسناد إلا أن الأسلوب الإنشائي يتميز بروح حوارية، ترتفع معه النغمة الصوتية المعبرة، ويكون مركز هذه الحركة أداة تختص بأسلوب معين من أساليب الإنشاء الطلبي، أو يكون مركزها صيغة قياسية معينة من أساليب الإنشاء غير الطلبي، وكلها تشترك في أنها تثير الانتباه، وتحفز الذهن، وتتطلب تفاعلاً أكبر من المتلقي، ليرصد تغيرات الإيقاع المرافق لتغيرات النَفَس الحواري، مما يعكس حركة متنوعة ونشاطاً إيقاعياً.

وحتى لا يبقى هذا التنظير كلاماً جافاً، نقف مع قصيدة مشهورة لأبي فراس الحمداني، بدا فيها أسلوبا الخبر والإنشاء، كمحورين أساسين، قامت عليهما

جماليات الحركة الفنية للقصيدة، من خلال حركة بلاغية تناغمت مظاهرها في ائتلاف وانسجام.

يقول أبو فراس الحمداني: (٢٢)

أقــولُ و قــد ناحتْ بقربــي حمامــةٌ ... أيا جارتا، لو تشعرين بــحالي
معــاذ الهوى ما ذقتِ طارقةَ النــوى ... ولا خطرتْ منك الهمومُ ببـــالِ
أتحـــملُ محزونَ الفـــؤادِ قــوادمٌ ... علــى غصن ٍنائــي المسافةِ عالِ
أيا جارتا ما أنصــفَ الدهــرُ بيننــا ... تعــالي أقاسمْك الــهمومَ تعــالي
تعالي تــرَيْ روحـــاً لدي ضعيفــةً ... ترددُ في جســمٍ يُعــذبُ بـــالِ
أيضحــكُ مأســورٌ و تبكــي طليقــةٌ ... ويسكتُ محزونٌ ويـنــدبُ ســالِ
لقــد كنــتُ أولى منكِ بالدمــع ِمقلةً ... ولكــنّ دمعي في الحــوادث غالِ

من بين سجف الصمت الذي يلف جدران السجن، يشعر أبو فراس بحاجة ملحة للبوح بمكنونات صدره، وسواء كانت جارته الحمامة رمزاً للحرية المفقودة، أم رمزاً للسلام المنشود، أم رمزاً للحبيبة البعيدة، أم كانت حمامة حقيقية حطت على غصن قريب من نافذة السجن، فإنها كانت المفتاح الذي أطلق مواجع الشاعر وآلامه، فجاءت قصيدته نجوى قلب مفعم بالحزن والألم و الذكريات؛ بل جاءت أنغاماً شجية تتواتر زافراتٍ حرة، حاملةً إلى قلب السامع ووجدانه معاناة الشاعر، وحالته المأساوية التي آل إليها، لقد أنهكته الوحدة و الغربة قبل أن تنهكه السلاسل و القيود، فإذا بالحروف و الكلمات تتوهج بحرارة العاطفة، و تنتظم داخل السياق وفق نظامٍ خاص، مرتبطٍ ارتباطاً وثيقاً بتوجهات الانفعال الوجداني، الذي يتقاذف روح الشاعر و كيانه، مكوّناً مصدراً ثراً من مصادر فنية القصيدة، و معوضاً فقرها بالعنصر الخيالي.

ففي مطلع القصيدة يبدأ بالفعل المضارع (أقول)، الذي يمكن أن نرى فيه استعمالاً تقريرياً لما يحمل من جفاف، واستخفاف بالسامع، فإذا لم يكن الشاعر هو

٢٢- ديوان الأمير أبي فراس الحمداني، تحقيق محمد التونجي، منشورات المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية، دمشق، ١٩٨٧، ص ٢٤٦

القائل، فمن يكون إذن!؟ إلا أن الجملة على سذاجة استعمالها، اكتست في سياقها الحالي و المقالي معاني و إيحاءات ٍ واسعة ً، فهي تعكس حاجة الشاعر إلى أنيس يحاوره و يحادثه، بعد أن طال به الزمن وهو لا يكلم أحداً؛ بل إن تزامن الفعل(أقول) مع الفعل (ناحت) من خلال الواو الحالية، أضفى على مقولة الشاعر وشاحا ً من الحزن الممزوج بالنواح و البكاء، فلم يعد السامع يحس بنشاز استعمالها، بعد أن اتشحت بإيحاءات اللحظة الشعرية، مما لا يتيسر لكل شاعر.

و قد جاءت الجملة خالية من أي توكيد على سبيل الخبر الابتدائي، و مع ذلك استطاعت أن تستقطب الأسماع، و توحي بأهمية ما سيقوله الشاعر، فما سيقوله لم يكن أمرا ً عاديا ً، إنه يطلق مكنونات نفس مسحوقة تحت أثقال السجن، حتى كادت تطغى على روح التجلد و الصبر، و تودي بالشاعر إلى مهاوي الضعف و المذلة، وبذلك كان فعل القول زفرة ألم ٍ، لا تحتاج إلى أي نوع من التوكيد، و لم تستطع (قد) التي سبقت الجملة الثانية أن تظهر كعامل مؤكد، لأنها تمثل استعمالا ً نحويا ً واجبا ً، حين اقترن الفعل الماضي بواو الحال، لذا لم يكن لها أية دلالة بلاغية في هذا السياق.

ولكن مع تطور المسار الانفعالي يأتي النداء مع بداية الشطر الثاني، يمتزج فيه التمني بالنواح ليكون صرخة تفجرت من أعماق الشاعر، استجابة لميل غريزي إلى البوح بلواعج النفس المتعبة، بعد أن ثقلت الهموم عليها ، فجاء النداء ليؤكد تلك الحالة الوجدانية عند الشاعر.

إن أسلوب التمني المصدر بـ (لو)، التي توحي باستحالة ما بعدها، عكس حالة اليأس و الضياع ، فهذه الحمامة التي تتمتع بالحرية، وتحملها قوادمها إلى الفضاء الرحب، لا يمكن أن تعرف الهم ، أو تذوق مرارة الفراق.

ويتكرر النداء ليوحي بتجدد الألم ، وليخرج مع بداية البيت الرابع، وكأنه استغاثة تمتزج بنوع من الشكوى ، يؤكدها فعل الأمر (تعالي) الذي فرغ من دلالته الأصلية ليصبح نوعا ً من الرجاء، مما عكس حاجة الشاعر إلى من يواسيه في وحدته، ويشاركه آلامه ومواجعه، والحقيقة أن تكرار فعل الأمر (تعالي) لم يكن إلا محاولة لطرد الوحشة، وسعيا ً دؤوبا ً للبحث عن الأنس والأمان.

ويتابع الشاعر جاهداً لإيجاد نوع من الحوار مع الآخر، يبعد عنه بعض ظلال الوحشة و الوحدة، فيستمر في استغلال فاعلية الأسلوب الإنشائي، موحياً بذلك الشوق العارم إلى التواصل الحميم مع الآخرين عن طريق أسلوب الاستفهام، وهو الأسلوب الذي يعد من أكثر الأساليب الإنشائية إيحاء بالحوارية والحضور ، إلا أنه خرج بهذا الأسلوب عن المساءلة إلى التعجب، معرباً عن حالة من اليأس الشديد (أتحمل – أيضحك)، إذ جاء التعجب متشحاً بنوع من النفي والاستنكار الممزوجين بروح تسخر من مفارقات الحياة، وتكشف عن ذلك التناقض الحاد بين حاله وحال تلك الحمامة، مما أسهم في إبراز الحركة البلاغية للقصيدة، التي تقوم أساساً على نوع من التقابل الذي عكس تلك الحركة الداخلية، التي تنشط بدورها داخل وجدان الشاعر، فهو يعيش مع ذكريات تزاحمت في خياله، تحمل صوراً جميلة طالما عاشها بين أهله و أحبته، و يقابل ذلك كله بما آل إليه حاله بين جدران السجن من ذل وهوان وغربة، وعلى ذلك كانت العلاقة بينه وبين جارته، تقوم على التقابل الذي ظهر جلياً في البيت السادس، حيث بلغ التنظيم البلاغي ذروته في تقابل لفظي ومعنوي كامل، يناظر ما وصلت إليه حالة الشاعر، التي بلغت معها مأساته ذروتها.

ويمكن تمثيل الحركة التقابلية من خلال تتبع الظواهر البلاغية على النحو التالي:

المقابلة:

يضحك مأسور	//	تبكي طليقة
يسكت محزون	//	يندب سال

الطباق:

يضحك	//	تبكي
مأسور	//	طليقة
يسكت	//	يندب
محزون	//	سال

تجاور المتضادات:

الضحك مع الأسر

البكاء مع الحرية

السكوت مع الحزن

النـدب مع الخلو من الأحزان

إن تداخل الطباق والمقابلة، ووقوعه على نحو متجاور منظم، وفر للمقابلة حركة ثرية تقوم على نوع من الإيقاع المرتفع، الذي تتميز من خلاله المتضادات، مما يزيد في حدة التقابل، ويعكس شدة الصراع الذي يعيشه الشاعر.

وجاء الإيقاع العروضي ليزيد الإحساس بهذه الحركة التقابلية، وليجسد الحدود الفاصلة بين المتقابلات، وهنا تأتي لحظة انفصال الشاعر عن حالته الوجدانية، لينتبه محاولاً الخروج من فورة أشجانه وعواطفه، منكراً على نفسه أن تضعف أمام المصاعب.

هذا ما يفسر لنا تلك الصحوة المفاجئة في البيت الأخير، إذ نراه ينفض عنه حالة النداء و التساؤل و الاستجداء، ليتنكب أسلوباً خبرياً، يحمل نغمة قوية واثقة، تختلف عن نغمة الخبر الابتدائي في بداية القصيدة، فالخبر هنا جاء مؤكداً بأداتين:"اللام ـ قد "، و قد عمل اجتماعهما على إشاعة جوٍّ من القوة و ثبات العزيمة أمام المصاعب، مما أوحى بصحوة الشاعر من آلامه، وعودته إلى ثباته ورشده، فها هو ذا يقرر أن حالته اليائسة كانت أدعى له ليذرف الدمع، إلا أنّ مثله لا يمكن أن ينحني أمام النوائب، ودمعه أغلى من أن يُذرف أمام المصاعب.

ولعل إلحاح الشاعر على استخدام الجمل الفعلية، ولاسيما الجمل ذات الفعل المضارع، كان له فاعلية كبيرة في ثراء حركة النص، وفي تأكيد تجدد الحزن و البكاء، واستمرارية الألم و انبعاثه الدائم.

وبذلك نستطيع القول: إن فنية الأبيات و روعتها، لم تقم على أساس الطاقة الإيحائية لأسلوبي الخبر و الإنشاء وحسب؛ بل كان للتنسيق الهندسي لموقع كل منهما داخل السياق أثر كبير في إثراء الحركة الفنية والبلاغية للقصيدة، تلك الحركة التي انبثقت أصلاً عن حركة التجربة الشعورية، و سايرت تطورها، ففي البداية جاء الأسلوب الخبري متشحاً ببعض الهدوء، و خالياً من المؤكدات، و كأنه نجوى هامسة، تتجاذبها مسحة من الحزن الممزوج باليأس، وتكاد تتكشف عن شوق عارم إلى الأنيس والصاحب، فإذا ما انتقل إلى الشطر الثاني بدأ الإيقاع بالارتفاع، ليأخذ بالتطور مع تطور الحركة الانفعالية التي ظهرت آثارها على أنغام الأسلوب الإنشائي بوتيرته المرتفعة مع النداء الذي بدا وكأنه صوت مبحوح يأتي من أعماق

الشاعر ليؤدي معنى التمني اليائس، ثم ليتابع بتكرار الاستفهام الذي تناوبت حركته مع حركة النداء و الأمر ليبلغ ذروة تلك الحركة في البيت السادس، حيث انتظمت حركة التراكيب والمعاني في صورة تقابلية محضة، تقوم على التضاد والتقابل بين حالــه و حال جارته، موحياً بذلك الشوق العارم إلى التواصل الحميم مع الآخــر، إلا أن قــوة الإيقاع خرجت بهذا الأسلوب عن المساءلة إلى معنى التقرير الممــزوج بنــوع مــن التعجب تارة، وبنوع من اليأس والاستنكار تارة أخرى؛ بل يمكننا أن نستشعر لهجــة ساخرة تهزأ بمفارقات الحياة وتناقضاتها، ممزوجةً بحنين جارف إلى حيــاة الحريــة، التي تناقض تماماً ما يعانيه بين جدران السجن.

وعندما تصل الحركة الفنية إلى الحد الذي يمثل الذروة الإيقاعية، يصحو الشاعر في البيت الأخير ليلقي عنه رداء التساؤل والنداء والاستجداء العاطفي، وليتنكب أسلوباً خبرياً يحمل نبرة قوية واثقة تختلف كلياً عن نغمة الخبر، الذي افتتح به القصيدة، فالخبر هنا جاء مؤكداً بأداتين (اللام – قد)، مما كشف عن استرداد الشاعر قوته وعزيمته، مظهراً الثبات أمام المصاعب، وبذلك تتراجع الحركة الإيقاعية لتؤول إلى مستقرها مع استقرار نفس الشاعر واستعادته توازنه العاطفي.

الخاتمة:

بعد هذه المعايشة الوجدانية للحركة الفنية في هذه القصيدة، نخلص إلى حقيقةِ أنّ التوجه اللغوي والبلاغي استطاع أن يجاري بإيحاءاته الثرية ما يجــري فــي نفــس الشاعر، ويكشف عن أسرار الحركة الفكرية والنفسية التي يعيشها في تلك اللحظة من الزمن، وهذا يؤكد أنه لا غنى لأي ناقد يتحرى جوهر الفــن عــن اعتمــاد الأدوات البلاغية في تذوق النص الأدبي ونقده، ليستطيع متابعة حركتــه الإيقاعيــة، ويــدرك أسرار الفن فيه، وبالمقابل فإن البلاغة لا يمكن أن تحيا وتتطور بمنأى عن النقد، وإلا تحولت إلى قواعد جافة، وقوانين منطقية، بدليل أنها لم تتجمد في قوالب معقدة، إلا في عصور الجمود الفكري والحضاري، والنقد بعيداً عن ذوق البلاغة يضيع في متاهــات فكرية، تضيع معها آفاق الجمال الفني للنص، فيفقد الهدف الأساس من العملية النقدية، هذا يعني أن البلاغة والنقد وجهان لعملة واحدة، إذ إن البلاغة تضع بين يدي الناقــد الأدوات المعرفيــة التــي تعــدّ مفــاتيح الكشــف عــن خبايــا الــنص وآفاقــه.

المصادر والمراجع

١ - بومعزة، رابح، *تحليل البنية العميقة للنص الأدبي*، مقال منشور في مجلة علامات، م ١٤، ج٦، يونيو، ٢٠٠٥م.

٢ - جيرو، جان كلود، *السيميائية نظرية لتحليل الخطاب*، تحقيق رشيد بن مالك، مجلة الحداثة، جامعة وهران، العدد ٤، ١٩٩٦م.

٣- حسان، تمام، *اللغة العربية معناها ومبناها*، دار الثقافة، الدار البيضاء، دون تاريخ.

٤- حمدان، ابتسام، *الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي*، دار القلم العربي، ط١، حلب، ١٩٩٧م.

٥- الحمداني، أبو فراس، *ديوان الأمير أبي فراس الحمداني*، تحقيق محمد التونجي، منشورات المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية، دمشق ، ١٩٨٧ م.

٦- ريتشاردز، إ.ا.، *مبادئ النقد الأدبي*، ترجمة مصطفى بدوي ولويس عوض، وزارة الثقافة، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦١ م.

٧- الزيات، أحمد حسن، *دفاع عن البلاغة*، مطبعة الرسالة، ١٩٤٥م.

٨- ستولينتز، جيروم، *النقد الفني*، دراسة جمالية فلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ١٩٨١م.

٩- ضيف، شوقي، *البلاغة تطور وتاريخ*، دار المعارف، ط٤، القاهرة، دون تاريخ.

١٠- عبد المطلب، محمد*البلاغة والأسلوبية*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

١١- عزام، محمد، *النقد والدلالة*، نحو تحليل سيميائي للأدب، مقالة في مجلة البيان الكويتية، العدد ٣٨٥ يونيو، ٢٠٠٢ م.

١٢- العشماوي، محمد زكي، *قضايا النقد الأدبي*، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.

١٣- عياد، شكري محمد، *بين الفلسفة والنقد*، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م.

١٤- العياشي، محمد، *نظرية إيقاع الشعر العربي*، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦ م.

١٥- لوتمان، يوري، *تحليل النص الشعري*، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ١٩٩٥م.

١٦- المصري، عبد الفتاح، *أسلوبية الفرد*، مقالة في مجلة الموقف الأدبي، ع ١٣٥ - ١٣٦، تموز - آب، ١٩٨٢م.

١٧- مندور، محمد، *في الميزان الجديد*، ط ٢، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، دون تاريخ.

١٨- الموسى، نهاد، *الأعراف أو نحو اللسانيات الاجتماعية في العربية*، مقال منشور ضمن أشغال الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات، الجامعة التونسية، ع ٦، تونس،١٩٨٦م.

١٩- اليافي، نعيم، *قواعد تشكل النغم في موسيقا القرآن*، مقال منشور في مجلة التراث العربي، ع ١٥- ١٦، ١٩٨٤م

أهمية الدور الوظيفي لقياس الشبه
في الدرس النحوي

الدكتور محمد ابراهيم خليفة الشوشتري*

الملخص

إنَّ لقياس الشبه تعريفاً بسيطاً هو: أنه حمل شئ على شئ بوجه شبهي معتبر لدى علماء النحو، فينتقل الحكم من المحمول عليه إلى المحمول.

وقد بسط هذا القياس نفوذه على جميع المواضيع النحوية والصرفية، وكان له دور وظيفي مهم في تعليل الظواهر اللغوية، وفي كونه دليلاً يستدل بـه العلماء لدعـم آرائهـم، وغير ذلك مما ستراه في هذه المقالة مشروحاً، ولعل أهم سبب جعله يتمتع بهذا الدور الوظيفي الخطير هو ما اتصف به من مزايا جعلته يحتل هذه المنزلة بحيث لا يستطيع المتبحر في علم أصول النحو أن يستغني عنه. بل لابد له من تحصيله، وبذلك تتضح صعوبة مأخذه فضلاً عن الإحاطة به، وبأنواعه المتباينة، والتأليف فيها. والله ــ تعالى ــ أشكر على أنْ مَنَّ عليَّ، بعد سنين طويلة من المطالعة والتحقيق في علم أصول النحو، بالاحاطة بجميع أنواع القياس، و أنْ خصصت القياس بكتاب سيأخذ طريقه إلى الطبع قريباً ــ إنْ شاء الله تعالى ــ .

والمهم أنَّ الدراسات النحوية الحديثة مفتقرة إلى دراسات قياسية عميقة تعكس أهمية علم أصول النحو، وترتفع بالدراسات النحوية إلى مستوى أعلى ومنزلة علمية أسمى. لذلك رأيت أنْ أخصص هذه المقالة لدراسة مجالات الدور الوظيفي التي لعبها قياس الشبه، والاطلاع عن كثب على أهميتها.

لذلك لا نتحدث هنا عن أركان قياس الشبه وأنواعه ومايشترط في كل ذلك، وعليه فمخاطبنا بهذه المقالة أولئك الذين انتهوا من دراسة قياس الشبه بأركانه وأنواعه وشروطه ومزاياه.

كلمات مفتاحية: الدور الوظيفي، قياس الشبه، علم النحو والصرف.

---

* أستاذ مساعد في جامعة الشهيد بهشتي ، كلية الآداب والعلوم الانسانية، قسم اللغة العربية وآدابها

مقدمة:

إنّ مما لاشك فيه أنّ علماء أيّ علم لايتناولون موضوعاً بالدرس والتحقيق إلاّ إذا كانت في دراسته وبحثه فائدة. بل فوائد علمية يعتقدها العلماء فيه، ويبتغون الوصول إليها، والحصول عليها، وإلاّ كان عملهم أشبه بالعبث، والملاحظ أنّ هذه الفوائد تتمثل غالباً في الدور الوظيفي الذي يلعبه ذلك الموضوع في ذلك العلم، لذلك وجب السؤال عن الدور الوظيفي لكل موضوع تناوله، أو يتناوله العلماء بالدرس والتنقيب، وذلك للاطلاع على الفائدة أو الفوائد المتوخاة من تناول الموضوع بالبحث والتحقيق.

ولاشك أنّ طلاب علم الأصول النحوية يعلمون أنّ قياس الشبه يغطي مساحة واسعة جداً من علمي النحو والصرف، لذلك وجب السؤال عن فوائده المتمثلة في دوره الوظيفي الذي يجب أن يدرس، ويبحث بدقة وعمق، ليتم لنا تقييم هذا الدور تقييماً علمياً، ثم لننتهي إلى تقييم عمل العلماء السابقين الذين ابتكروا نظرية إدخال قياس الشبه في الدراسات اللغوية والنحوية.

الدور الوظيفي الذي لعبه قياس الشبه

لقد قدّم لنا قياس الشبه فوائد علمية وظيفية جسيمة. نذكر أهمها فيما يلي:

أولاً: الفوائد التعليمية، إذ قد سهل قياس الشبه فلسفة الكلام العربي، وبيان علله، فسهل بذلك تعليمه، وتوفرت الإجابات العلمية لجميع الأسئلة التي يمكن لطالب اللغة العربية أن يطرحها، لذلك صار لكل سؤال جواب علمي، وبذلك تحصل، وتتحقق عملية الاقناع التي تلعب دوراً هاماً في تسهيل تلقي العلوم وفهمها، فمثلاً إذا سأل سائل وقال: لماذا كانت (ما) الحجازية عاملة و(ما) التميمية غير عاملة؟.

كان الجواب الذي أعده العلماء هو الآتي:

إنّ الحجازيين شبهوها بـــ (ليس) فحملوها عليها، لأنــها في معناها، فعملت (ما) ــ استناداً لوجه الشبه المعنوي ــ قياساً على (ليس). وإنّ التميميين شبهوها بـــ (هل)، لأنهما حرفـــان، وأنهما غير مختصين، فلم تعمل(ما) قياساً على(هل)، وقياس التميمـــيين أقوى ــ عند سيـــبويه ــ لأنهم حملوا حرفاً علـــى حرف في حـــين حمل

الحجازيون حرفاً على الفعل[١]. اتضح لنا مما تقدم الدور الوظيفي الذي لعبه قياس الشبه في تعليل الظواهر اللغوية.

ثانياً: استدلال العلماء بقياس الشبه العربي لبناء مذاهبهم عليه، وفيما يلي بعض الأمثلة على ذلك:

١ـ استدل الكوفيون بحمل المصدرعلى الفعل وقياسه عليه في الصحة والاعتلال نحو: (قاوَمَ قِواماً) و(قامَ قياماً) على أنَّ المصدر فرع على الفعل ومشتق منه وأنَّ الفعل أصل[٢] .

٢ـ استدل ابن جني بقياس همز(حائض) على(قائم) للوجه الشبهي الجامع وهو صورة(فاعل) على أنَّ التاء في (راضية) و(آشرة) هي للمبالغة كـ (داهِية) و(فرُوقَة) وليست للتأنيث، فكما أنَّ (حائض) إنما همز قياساً على (قائم) لمجيئه على صورته فكذلك تاء(راضية) هي للمبالغة كتاء(داهية)، لأنهما بلفظ الجاري على الفعل.

قال ابن جني: " التاء في (راضية) و(آشرة) ليست التاء التي يخرج بها اسم الفاعل على التأنيث لتأنيث الفعل من لفظه... وإذا لم تكن إياها وجب أن تكون التي للمبالغة كفرُوقَةٍ وصَرُورَةٍ وداهيةٍ مما لحقته التاء للمبالغة والغاية، وحَسَّنَ ذلك أيضاً شئ آخر وهو جريانها صفة على مؤنث، وهي بلفظ الجاري عل الفعل... ألا ترى إلى همزة (حائض)، وإن لم يجز على الفعل، إنما سببه أنه شابه في اللفظ ما اطرد همزه من الجاري على الفعل، نحو (قائم) و(صائم)" [٣].

بعد أن استدل ابن جني في هذا النص بالسبر والتقسيم على أنَّ تاء (راضية) و(آشرة) للمبالغة عكف على القياس مستدلاً بقياس همز (حائض) على (قائم) لأنه على وزنه مع أنَّ (حائض) ليس اسم فاعل، يعني ليس صفة. بل هو اسم بمعنى النسب أي: ذات حيض، وعين (حائض) همزة وليست ياء خالصة. استدل بهذا القياس على أنَّ التاء في (راضية) للمبالغة وليست للتأنيث، قياساً لها على(داهية) وإن كانت (داهية) جارية على الفعل في حين أنَّ (راضية) ليست جارية على الفعل، يعني ليست

١- يراجع ابن جني، الخصائص، ١٩٥٢: ج١، ص١٦٧.

٢- يراجع الانباري، الانصاف، ١٩٦١: ج١، ص٢٣٥-٢٣٦.

٣- ابن جني، الخصائص، ١٩٥٢: ج١، ص١٥٣-١٥٤.

اسم فاعل، وإنما هي اسم بمعنى: ذات رضا، لأنه لا يصح أن تقول: رضيت العيشة، والخلاصة أنَّ ابن جني استدل بقياس (حائض) على (قائم) على صحة قياسه (راضية) على (داهية).

٣ـ استدل المالقي بقياس (ما) على (ليس) على أنَّ (ليس) فعل، لأنها أصل.

قال المالقي:" ألا ترى أنَّ أبا علي قد ذكر في كتابه (الإيضاح) وغيره أنَّ (ما) النافية إنما عملت بشبهها بليس، فجعل (ليس) أصلاً في العمل و(ما) فرعاً، وليس ذلك إلاّ لتغليبه عليها حكم الفعلية و تسميتها فعلاً، ولو كانت حرفاً عنده لم تكن أصلاً في العمل حتى يشَبِّهَ بها (ما). بل كانا يكونان أصلين في ذلك فاعلمه"[٤].

ثالثاَ: الوظيفة الثالثة التي ينجزها قياس الشبه هي وظيفة مزدوجة يؤديها في آن واحد، وهذه الوظيفة هي التنسيق بين الأقيسة المتعارضة فيما ورد من السماع، نحو أنْ يرد عن العرب الفصحاء ما اشتمل على قياسين متعارضين، فأنَّ العلماء قد وجّهُوا ذلك توجيهاً علمياً باستخدامهم قياس الشبه للتوفيق بين القياسين المتعارضين وتبرير تعارضهما، فقياس الشبه هنا يؤدي وظيفة التنسيق إضافة إلى وظيفته القياسية الأصلية التي يتم بموجبها انتقال الحكم من المقيس عليه إلى المقيس، فهو إذن يؤدي وظيفتين في آن واحد، وفيما يلي نرى مثالين لذلك.

استخدام ابن السراج في نصه التالي قياس الشبه لانجاز هاتين الوظيفتين: فقد علل تصغير ما ورد من أفعال التعجب نحو قول العرب: «ما أمَيلِحَهُ»، و«ما أحَيسِنَــهُ»، بأنَّــها مقيسة على الأسماء التي لاتنصرف. ومعلوم أنَّ تصغير الأفعال مخالف لقياس الكلام العربي، لأنَّ الأفعال لا توصف بما يعظُــمُ ويهُونُ كما توصف الأسماء بذلك[٥]. ووجه الشبه الذي اعتبره جامعاً بين فعل التعجب وما قيس عليه من الأسمـــاء هـــو عـــدم التصرف. والمهـــم أنَّ هـــذا القيـــاس رفع التعـــارض بيـــن السمـــاع والقياس ببيان علة تصغير فعل التعجب، وما قيس عليه مـــن الأسمـــاء هـــو عـــدم التصـــرف. والمهـــم أن هـــذا القياس رفـــع التعـــارض بيـــن السمـــاع

٤- المالقي، رصف المباني، ١٩٨٥: ص٣٦٩.

٥- يراجع سيبويه، الكتاب، ١٩٧٥: ج٣، ص٤٧٨

والقياس ببيان علة تصغير فعل التعجب، وأعني بالسماع ورود تصغير فعل التعجب. وعلته حمله بقياس الشبه على الأسماء. وأعني بالقياس المعارض لهذا السماع عدم جواز تصغير الأفعال لأنها لاتوصف بما يعظـــمُ ويهونُ.

قال ابن السراج: "فان قال قائل: فما بال هذه الأفعـــال تصغـــر، نحـــو: مـــا أمَيلِحَهُ وأحَيسِنـــهُ، والفعل لايصغر؟ فالجواب في ذلك: أنَّ هذه الأفعال لمّا لزمت موضعاً واحداً، ولم تتصرف ضارعت الأسماء التي لاتزول إلى (يفعل) وغيره من الأمثلة فصغرت كما تصغر"[٦].

على أنّ في هذا القياس ربطاً بين الأفعال والأسماء ولم يكتف ابن السراج بذلك، بل أراد أن يوضح هذا القياس ويثبته في الاعتقاد فذكر قياساً حُمِلت فيه الأسماء على الأفعال، وهو بذلك أيضاً قد ثبَّتَ العلاقة بين الأسماء والأفعال. قال بعد النص المتقدم مباشرة: "ونظير ذلك دخول ألفات الوصل في الأسماء، نحو: ابن، واسم، وامرئ وما أشبهه. لمّا دخلها النقص الذي لايوجد إلاّ في الأفعال، والأفعال مخصوصة به، فدخلت عليها ألفات الوصل لهذا السبب، فأسكنت أوائلها للنقص"[٧].

وقد استخدم ابن جني هذا القياس لانجاز هاتين الوظيفتين معاً في وقت واحد، وذلك حين تعرض لمعالجة قول العرب التالي وتوجيهه (بأيهمْ تـــمْرُرْ أمْرُر) و(غلامَ مَنْ تـــضرِبْ أضْرِبْهُ) و(بأيهـــمْ تـــمُرَّ).

وكل هذه الأساليب اللغوية مخالفة للقياس القاضي بأنَّ الشرط والاستفهام لهما الصدارة فلا يعمل فيهما ما قبلهما.

والقياسان المتعارضان هنا هما:

الأول: قياس حرف الجر القاضي بأن يعمل في الاسم الذي يدخل عليه.

والثاني: قياس الشرط والاستفهام القاضي بصدارتهما وبألاّ يعمل فيهما ما قبلهما.

وقد دخل حرف الجر في الأساليب السابقة على كل من الشرط والاستفهام. فحصل التعارض بين القياسين السابقين.

٦- ابن السراج، الأصول، بلاتا، ج١،ص١١٧، و ابن جني، المنصف، ١٩٥٤: ج١، ص٣١٦.

٧- ابن السراج، الأصول، بلاتا: ج١، ص١١٧.

ولأجل التنسيق بين القياسين المتعارضين، وتوجيه هذا السماع الفصيح استخدم ابن جني ذكاءه ودقته فبدأ بتعليل قولهم: (بأيهمْ تـَمْرُرْ أمْرُرْ) على أساس أنَّ العرب حاولوا تعليق حرف الجر عن العمل دفعاً للتعارض. لكنهم لم يجدوا طريقاً إلى ذلك. لذلك أجازوا إعماله في الشرط فأعملوه فيه.

ويبدو أنَّ شروع ابن جني بتوجيه هذه الجملة كان عن قصد، وذلك ليتسنى له استخدام قياس الشبه في إجازة الأسلوبين الآخرين. وعليه فلما تم له ذلك انتقل إلى قياس المضاف على حرف الجر، لأنَّ عملهما واحد، لذلك جاز قولهم: (غلامَ مَن تضرِبْ أضرِبْهُ). وهذا قياس منسوب إلى العرب استخدامه، وأخيراً لم يبق لديه سوى قولهم: (بأيهم تـَمُرُّ؟) و(غلامَ مَن تـَضرِبُ؟). ومادام هناك وجه من الشبه يجمع بين الشرط والاستفهام، وهو أن لكل منهما الصدارة كان من السهل حمل الاستفهام على الشرط وقياسه عليه. وهذا القياس منسوب إلى العرب أيضاً. وبهذه المعالجة الدقيقة، وهذا التوجيه العلمي تم التنسيق أو التخفيف من شدة التعارض وحدّة التنافي.

قال ابن جني: "ومن ذلك قولهم: بأيهمْ تـَمْرُرْ أمْرُرْ، فقدموا حرف الجر على الشرط فأعملوه فيه، وإن كان الشرط لايعمل فيه ما قبله. لكنهم لمّا لم يجدوا طريقاً إلى تعليق حرف الجر استجازوا إعماله في الشرط. فلما ساغ لهم ذلك تدرجوا منه إلى أن أضافوا إليه الاسم فقالوا: غلامَ مَن تـَضرِبْ أضرِبْهُ، وجارية مَن تـَلْـقَ ألقـَها. فالاسم في هذا إنما جاز عمله في الشرط من حيث كان معمولاً في ذلك على حرف الجر. وجميع هذا حكمه في الاستفهام حكمه في الشرط. من حيث كان الاستفهام له صدر الكلام كما أنَّ الشرط كذلك. فعلى هذه جاز: بأيهـِمْ تـَمُرُّ؟ وغلامَ مَن تـَضربُ؟... وإذا خرج ما يتعلق به حرف الجر من حَيز الاستفهام لم يعمل في الاسم المستفهم به ولا المشروط به "[٨] نحو: أتذكرُ إذ مَن يأتنا نأته، فالظرف متعلق بقولك: (أتذكر) لذلك لايجوز ذلك إلاّ في ضرورة الشعر. أما (بأيهم تـَمرُرْ أمرُرْ) و(بأيهم تمرُّ؟) فانَّ الجار والمجرور متعلقان بالفعل بعد الاسم.

والمهم أنَّ القياس هنا أنجز وظيفتين هما: الحمل الذي تتمثل فيه إجازة ماورد به السماع والتنسيق بدفع التعارض.

٨- ابن جني ، الخصائص، ١٩٥٢: ج١، ص٣٥٢.

رابعاً: القياس رابط موضوعي مَثّلَ جانباً مهماً من المنهج النحوي.

الوظيفة الرابعة التي أدّاها قياس الشبه هي الربط الموضوعي بين المواضيع اللغوية، النحوية منها والصرفية والعروضية، وسنرى ذلك في الأمثلة المختلفة التي ستذكر بعد قليل ــ إن شاء الله تعالى ــ: ولقد اتضح من خلال الدراسة العميقة لقياس الشبه في النحو والصرف ورصد ما أنجزه من وظائف منهجية أنَّ النحاة قد تفننوا في استخدام هذا القياس، وعملوا على تطويره وظيفياً بشكل ملفت يجدر التعرف عليه، إذ قد لفت الانتباه أنَّ العلماء استخدموا قياس الشبه بشكل أدّى فيه وظيفة جديدة ظريفة مجردة عن الوظيفة القياسية التي يتم بموجبها حمل شئ على شئ فهي خالية من الحمل ولا ينتقل فيها الحكم من شئ إلى شئ، لأنه لا يوجد فيها مقيس ولا مقيس عليه، وهذه الوظيفة الطريفة هي ربط المواضيع المختلفة بعضها ببعض. وإيضاح بعضها بذكر بعضها الآخر. وهذا الربط يمثل في الواقع جانباً مهماً من منهج النحاة في بحوثهم ودراساتهم. ومعلوم أنَّ المواضيع النحوية كثيرة. وأنها مترابطة برابط التعبير، فمثلاً نجد جملة واحدة تتألف من مفردات تنتمي كل منها إلى موضوع معين، فنجد فيها المبتدأ والأداة و الفعل والفاعل والمضاف والمضاف إليه والحال والمفعول نحو: محمدٌ لم يأتِ أبوه راكباً سيارةً. وعليه فالجملة تربط بين مجموع من المواضيع. وقد حرص النحاة على أن يوحِّدُوا بواسطة قياس الشبه ترابطاً بين مواضيع النحو التي تناولوها جميعاً بالبحث والتحقيق، وذلك ليكون النحو بمواضيعه المتنوعة كلاً مترابطاً سائراً وفق منهج علمي مثمر، ثم ليستعين طالب هذا العلم على استحضار المواضيع المختلفة مما يزيد في تمكينها في نفسه.

وسنرى أنَّ هذا الأمر لم يكن مختصاً بالنحو فحسب. بل شمل الصرف والعروض أيضاً. وقد تطورت هذه الوظيفة حتى صار قياس الشبه يقوم بوظيفة الربط بين المواضيع النحوية والصرفية، وبين المواضيع اللغوية والنحوية، وبين المواضيع النحوية والصرفية والعروضية كما سنرى في الأمثلة. والمهم أنَّ هذه الوظيفة لم تقتصر على ربط مواضيع علم النحو فقط.

وهذه الوظيفة التي تجعل من مواضيع النحو أو الصرف كلاً مترابطاً أشبه بالنقلة القياسية التي تذكر القارئ بما سبق من مواضيع وتوضح له في الوقت نفسه

الموضوع الجديد بذكر نظيره السابق، و قبل هذا و ذاك تربط المواضيع وتؤلف بين الأبواب.

ومعلوم أنَّ هذه الوظيفة كسابقاتها علمية أصلية تتسم بالسمة التعليمية. وقد ابتكرها علماء اللغة.

وفيما يلي الموارد أوالعلوم التي أنجز فيها قياس الشبه وظيفة الربط الموضوعي:

أولاً: الربط بين الأبواب النحوية و مواضيعه: وفيما يلي أمثلة لذلك:

١ــ لقد أوضح سيبويه ــ في نصه التالي ــ أنَّ علة عمل (ما) الحجازية أنها مقيسة على (ليس) للشبه المعنوي الموجود بينهما. ثم أراد أن يبين هذا القياس ويمكِنـــّهُ في الذهن ذكر قياساً آخر حملت فيه (لاتَ) على (ليس) في العمل أيضاً وهو بهذه النقلة كان قد ربط بين موضوع (ما) وموضوع (لاتَ) و أوضحه بذكر نظيره. ولم يكن حَمْلُ (ما) على (ليس) مقيساً أو متوقفاً على حمل (لاتَ) على (ليس).

قال سيبويه: "وأمّا أهلُ الحجاز فيشَبِّهونها بليس إذ كان معناها كمعناها، كما شبَّهُوا بها (لاتَ)..."[٩].

٢ــ وأوضح سيبويه في نصه الآتي أنه لايقع بعد (قالَ) ومشتقاته إلاّ ما كان كلاماً يعني لايقع بعد هذا الفعل إلاّ ما كان جملة تامة. واستثنى من ذلك (تقول) في أسلوب الاستفهام على أساس أنَّ العرب "أجروا (أتقولُ) مجرى الظن، فقالوا: أتقولُ زيداً منطلقاً"[١٠]. وعليه فما بعد (أتقول) لم يكن كلاماً، المهم فانَّ قياس (أتقول) على (أتظن) منسوب إلى العرب استخدامه، وهو قياس معنوي، أي إنَّ وجه الشبه الجامع معنوي. ثم أراد سيبويه أن يوضِّحَ هذا القياس فذكر نظيره، وهو قياس (ما) الحجازية على(ليس)، وهو قياس معنوي أيضاً، وعليه فوجه الشبه الجامـــع فـــي كلا القياسيـــن معنـــوي هـــذا مـــن جهة. ومن جهة أخرى فانَّ القياسين متشابهان من جهة أنَّ المشبه في كل منهما لا يأخذ جميع ما للمشبه به من مميزات أو أحكام، لضعف الفرع عن الأصل.

والمهم أنَّ سيبويه أوضح لنا قياس (أتقول) على (أتظن) بذكـــره قيـــاس (ما) على

٩- سيبويه، الكتاب، ١٩٧٥: ج١، ص٥٧.

١٠- ابو علي الفارسي، الحجة، ١٩٦٥: ج١، ص٣٥٨

(ليس)، وهو بهذه النقلة القياسية كان قد ربط بين موضوعين مختلفين من مواضيع النحو.

قال سيبويه: "واعلم أنَّ (قلت) إنما وقعت في كلام العرب على أن يحكي بها، وإنما تـَحكي بعد القول ما كان كلاماً لا قولاً، نحو: قلتُ: زيدٌ منطلقٌ... وكذلك جميع ما تصرّف من فعله إلاّ (تقول) في الاستفهام. شبّهوها بتظن... فانما جُعِلت كتظن، كما أنَّ (ما) كليس في لغة أهل الحجاز مادامت في معناها... ولم تـُجعل (قلتُ) كظننتُ، لأنها إنما أصلها عندهم أن يكون ما بعدها محكياً فلم تدخل في باب (ظننتُ) بأكثر من هذا، كما أنَّ (ما) لم تـَقوَ قوة (ليس)، ولم تقع في كل مواضعها، لأنَّ أصلها عندهم أن يكون ما بعدها مبتدأ"[١١]

معلوم أنَّ هذا الايضاح ليس قياساً لبداهة أنَّ العرب لم يجعلوا (أتقول) مثل (أتظن) قياساً على جعلهم (ما) مثل (ليس)، فليس عُلقة ٌ سببية قياسية بين القياسين.

٣ــ لقد استخدم كل من ابن مالك والأشموني قياساً إيضاً حياً واحداً بغية إيضاح القياس الذي ذهب إليه كل منهما، فابن مالك في نصه التالي أراد أن يبين لنا قياس (إذن) على (أن) في نصبها المضارع مع أنها غير مختصة به نحو: (إذن أنا أكرمك) و(إذن أكرَمكَ محمدٌ)[١٢]. لذلك ذكر قياس (ما) الحجازية على (ليس) في الاعمال، قال ابن مالك: "ولاتختص بالأفعال فكان حقها ألاّ تعمل، و لكنهم شبهوها بـ (أنْ) لغلبة استقبال الفعل بعدها، ولأنها تخرج الفعل عمّا كان عليه إلى جعله جواباً كما تخرج (أن) الفعل عمّا كان عليه إلى جعله في تأويل المصدر فحملت على (أن) فنصبت المضارع، وإن لم تختص به، كما عملت (ما) عمل (ليس) وإن لم تختص بالأسماء. هذا مذهب أكثر النحويين" [١٣].

لقد أوضح ابن مالك في هذا النص قياس (إذن) على (أن) بقياس (ما) على (ليس). وهو بذلك كان قد ربط بين موضوعين نحويين هما (إذن) و(ما). وقد فعل الأشموني مثل ذلك، إذ أراد في نصه التالي أن يوضح لنا قياس (إذن) على (ظنّ) في الاعمال

١١- سيبويه، الكتاب، ١٩٧٥: ج١، ص١٢٢-١٢٣.

١٢- يراجع المالقي، رصف المباني، ١٩٨٥: ص١٥٢

١٣- ابن مالك، شرح التسهيل، ١٩٩٠: ج٤، ص٢٠.

مع أنّ الأصل فيها الإهمال لأنها غير مختصة لذلك ذكر قياس (ما) الحجارية على (ليس) في الإعمال مع أنّ الأصل في (ما) الإهمال لعدم الاختصاص، قال الأشموني: "حكى سيبويه وعيسى بن عمر أنّ مِن العرب مَن يلغيها مع استيفاء الشروط، وهي لغة نادرة. ولكنها القياس لأنها غير مختصة. وإنما أعملها الأكثرون حملاً على (ظنّ)، لأنها مثلها في جواز تقدّمها على الجملة وتأخرها عنها وتوسطها بين جزءيها. كما حملت (ما) على (ليس)، لأنها مثلها في نفي الحال"[١٤].

٤ـ ذهب ابن جني إلى جواز أن تقع (هل) في بعض الموارد موقع (قد) وذلك لدلالة الحال. وقد أوضح هذا الأمر بذكر جواز أن تقع (أو) موقع الواو وهو بذلك كان قد ربط بين موضوعين هما: وقوع (هل) موقع (قد) ووقوع(أو) موقع الواو. وليست هناك عملية حمل وقياس.

قال ابن جني: "فلما كان السائل في جميع هذه الأحوال قد يسأل عمّا هو عارفه أخذ بذلك طرفاً من الايحاب، لا السؤال عن مجهول الحال... فمن هنا جاز أن تقع (هل) في بعض الأحوال موضع(قد)، كما جاز لأوْ أنْ تقع في بعض الأحوال موقع الواو، نحو قوله: (من البسيط، و القافية من المتواتر):

وَكانَ سِيان ِألاّ يسْرَحُوْا نـعَماً أو يسْرَحُوْهُ بها وَ اغـبْرَّتِ السُّوْحُ[١٥]

جاز ذلك لما كنت تقول: جالس الحسن أو ابن سيرين، فيكون مع ذلك متى جالسهما جميعاً كان في ذلك مطيعاً. فمن هنا جاز أن يخرج... إلى معنى الواو"[١٦].

ثانياً: الربط بين المواضيع الصرفية: وفيما يلي أمثلة لذلك:

١ـ ربط ابن جني في نصه التالي بين موضوعين صرفيين. ووجه الربط أنه أراد أن يوضح أنّ قياس استنوق الاعلال، لأنّ مصدره الاستناقة مُعَلٌّ، ولأنّ قياس الفعل إذا كانت عينه ياءاً أو واواً أن يأتي معلاً. ولأجل إيضاح ذلك ذكر ما جاء عن العرب من نحو (الحائش) مهموزاً، وهو من الحَوش، وإن لم يجـر على فعـل، أي وإن لم يكن له فعل أخذ منه، لأنه على وزن فاعل مما عينـه حـرف علـة نحـو قائم وصائم.

١٤- الاشموني، شرح الألفية، بلاتا: ج٣، ص٢٩١.

١٥- البغدادي، خزانة الأدب، ١٩٦٨: ج٥، ص١٣٤.

١٦- ابن جني، الخصائص، ١٩٥٢: ج٢، ص٤٦٥.

قال ابن جني: "فلما كان الباب في الفعل ما ذكرناه من وجوب إعلاله وجب أبداً أن يجئ (استنوق) ونحوه بالإعلال لاطراد ذلك في الفعل، كما أنَّ الاسم إذا كان على فاعل كالكاهل والغارب إلاّ أنَّ عينه حرف علة لم يأتَ عنهم إلاّ مهموزاً وإن لم يجر على فعل ألا تراهم همزوا الحائش وهو اسم لاصفة ولا هو جار على فعل، فأعلّوا عينه، وهي في الأصل واو من الحَوش..."[١٧]

٢ـ وربط ابن جني في نصه التالي بين موضوعين صرفيين هما:

زيادة الميم في أول الاسم في نحو: (مَفْعَل) و(مَفْعُول). وقلب الياء واواً في (التَّقوى) و(البَقوى).

قال ابن جني: "فان قيل زيادة على ما مضى: إذا كان موضع زيادة الفعل أوله، بما قدّمته وبدلالة اجتماع ثلاث زوائد فيه، نحو: (استَفعَلَ). وباب زيادة الاسم آخراً بدلالة اجتماع ثلاث زوائد فيه، نحو: (عِنْظِيان) و(خِنْذِيان) و(خُنْزُوان) و(عُنْفُوان) فما بالهم جعلوا الميم ـ وهي من زوائد الأسماء ـ مخصوصاً بها أولُ المثال، نحو: (مَفْعَل) و(مَفْعُول) (مِفْعال) و(مُفْعِل)، وذلك الباب على طوله؟

قيل: لمّا جاءت لمعنى ضارعت بذلك حروف المضارعة فَقُدِّمَت، وجُعِلَ ذلك عِوَضاً من غلبة زيادة الفعل على أول الجزء؛ كما جُعِلَ قلب الياء واواً في (التَّقوى) و(البَقوى) عوضاً من كثرة دخول الواو على الياء...".[١٨]

ثالثاً: الربط بين المواضيع النحوية والصرفية: أراد ابن جني في نصه الآتي أن يوضح أنَّ الرفث في الآية بمعنى الإفضاء وأنه إنما عُدِّيَ الرفثُ بـ (إلى) لأنه في معنى الإفضاء لذلك ذكر أنَّ (عَوِرَ) و(حَوِلَ) إنما صُحِّحا لأنهما في معنى (اعْوَرَّ) و(احْوَلَّ) وهما مما لابُدَّ من تصحيحه.

قال ابن جني: "... وذلك كقول الله عَزّ اسمه: (أحِلَّ لَكُمْ لَيلَةَ الصِّيام الرَّفَثُ إلى نِسائِكُمْ)[١٩]. وأنت لا تقول: رَفَثتُ إلى المرأة، وإنما تقول: رَفَثتُ بها أو معها، لكنه لمّا كان الرفثُ هنا في معنى الإفضاء، وكُنتَ تُعَدِّي أفضَيت

١٧– السابق: ج١، ص١١٩.

١٨– السابق: ج١، ص٢٣٦.

١٩– البقرة، من الآية ١٨٧.

بــ (إلى) كقولك: أفضيتُ إلى المـــرأةِ، جئت بــ (إلى) مع الرفث إيذناً وإشعاراً أنه بمعناه كما صَحَّحُوا عَوِرَ وحَوِلَ لمّا كانا في معنى (اعْوَرَّ) و(احْوَلَّ)"[٢٠].

وهذا الايضاح يشتمل على الربط بين موضوع نحوي وآخر صرفي، ويستند إلى أنَّ الحكمة العربية في هذين الموضوعين واحدة.

وفي النص الآتي أراد ابن جني أن يوضح أنَّ (يقوم) من قولك: كان يقومُ زيدٌ. فاعله ضمير مستتر والجملة خبر مقدم، فاذا حذفت (كان) أخــِّـرَ الخبر، وعاد إلى أصله، فذكر ايضاحاً لذلك ألف (عَلقاة)، فاذا حذفت التاء كانت الألف للتأنيث، ومع وجود التاء فهي للالحـــاق، وهـــو بـــذلك كان قـــد ربط بيـــن موضوعيـــن الأول نحـــوي والآخر صرفي، وإيضاح ذلك الآتي:

إنَّ جملة (يقوم) من قولك: (كانَ يقومُ زيدٌ) مع وجود (كان) تكون خبراً أزيلَ عن موضعه وقـــُـدِّمَ على الاسم. وإنَّ هذه الجملة نفسَها مع حذف (كان) تعود إلى موضعها الأصلي بعد المبتدأ لأنها خبر له، ولأجل بيان هذه المسألة وإيضاحها ذكر ابن جني نظيراً لها من الصرف، وهذا النظير هو أنَّ ألف (عَلقاة)، مع وجود التاء، تــُزال عن أصلها وتكون للالحاق، وأنَّ هذه الألف نفسها مع حذف التاء تعود إلى أصلها وتكون للتأنيث.

قال ابن جني: "ومن ذلك قولنا: كانَ يقوم زيدٌ، ونحن نعتقد رفع (زيد) بـــ (كان) ويكون (يقوم) خبراً مقدماً عليه. فان قيل: ألا تعلم أنَّ (كان) إنما تدخل على الكلام الذي كان قبلها مبتدأ وخبراً و أنت إذا قلت: يقوم زيدٌ. فانما الكلام من فعل وفاعل فكيف ذلك؟

فالجواب أنه لا يمتنع أن يعتقد مع (كان) في قولنا: كانَ يقومُ زيدٌ. أنَّ زيداً مرتفع بـــ (كان) وأن (يقوم) مقدم عن موضعه، فاذا حذفت (كان) زال الاتساع وتأخر الخبر الذي هو (يقوم) فصار بعد (زيد). كما أنَّ ألف (عَلقاة) للالحاق فاذا حذفت الهاء استحال التقدير فصارت للتأنيث" [٢١].

رابعاً: الربط بين اللغة والنحو:

٢٠- السابق: ج٢، ص ٣٠٨.

٢١- السابق: ج١، ص٢٧٣.

ذكر ابن جني في نصه التالي أنَّ علة تسمية الذهب بهذا الاسم قلة وجوده في الدنيا، فكأنه مفقود ذاهب. ومعلوم أنَّ الشئ إذا قلّ قارب الانتفاء. ثم أراد أن يوضح هذه المسألة اللغوية بذكر نظيرلها من النحو مستدلاً على صحة ما ذهب إليه من أنَّ الشئ إذا قلَّ قارب الانتفاء. وهذا النظير هو أنَّ العرب استعملوا الفعل (قلَّ) بمعنى النفي لذلك جاز رفع ما بعد إلاّ على البدلية في نحو: قلَّ رجلٌ يقولُ ذلك إلاّ زيدٌ، لأنه بمعنى: ما يقولُ ذلك أحدٌ إلاّ زيدٌ. وبعد أن أوضح ابن جني سبب التسمية بذكر هذه المسألة النحوية انتهى بطريقة منهجية فنية إلى تعليل مسألتين مهمتين هما:

١ــ تجرد الفعل (قلَّ) من الفاعل، وعلة خلو هذا الفعل من الفاعل مشابهته لحرف النفي.

٢ــ اتيان العرب المبتدأ بلا خبر في قولهم: (أقــَلُّ امرأتين تقولان ذلك)، وعلة مجئ هذا المبتدأ بلا خبرهي العلة المذكورة نفسها، وهي مشابهة هذا المبتدأ لحرف النفي.

والمهم أنَّ ابن جني كان قد ربط بين موضوعين الأول لغوي والآخر نحــوي، وتتضح منهجيته الفنية في أنه اغتنم الفرصة بعد هذا الربط، فعلل المسألتين السابقتين.

قال ابن جني: "... ويشهد عندك بهذا المعنى قولهم في مُراسلة (الذهب) وذلك لأنه مادام كذلك غير مصفى فهو كالذاهب، لأنَّ ما فيه من التراب كالمستهلِك له، أو لأنه لمّا قلَّ في الدنيا فلم يوجد إلاّ عزيزاً صار كأنه مفقود ذاهب، ألا ترى أنَّ الشئ إذا قلَّ قارب الانتفاء. وعلى ذلك قالت العرب: قلَّ رجلٌ يقول ذلك إلاّ زيدٌ. بالرفع، لأنهم أجروه مُجرى: ما يقولُ ذاك أحدٌ إلاّ زيدٌ. وعلى نحو من هذا قالوا: قلــّما يقوم زيدٌ. فكفوا (قــَلَّ) بــ (ما) عن اقتضائها للفاعل، وجاز عندهم إخلاء الفعل من الفاعل لِما دخله من مشابهة حرف النفي، كما بَقوا المبتدأ بلا خبر في نحو هذا من قولهم: أقــَلُّ امرأتين تقولان ذلك، لمّا ضارع المبتدأ حرف النفي، أفلا ترى إلى أنسِهم باستعمال القلة مقارنة للانتفاء. فكذلك لمّا قــَلَّ هذا الجوهر في الدنيا أخذوا له اسماً من الذهاب الذي هو الهلاك"[٢٢].

خامساً: الربط بين النحو والصرف والعروض:

---

٢٢ – السابق: ج٢، ص١٢٣.

مثال ذلك ما يلي: نحن نعلم أنَّ أحد طرق تعدية الفعل اللازم هو أن تضاف إليه همزة التعدية نحو: بَعُدَ محمدٌ، أبعَدتُ خالداً وكَـرُمَ محمدٌ، وأكرمتُ محمداً. لكن وجدت ظاهرة لغوية جاءت على عكس ذلك، إذ قد وجدت أفعالٌ كثيرة وردت بعكس هذا الاستعمال،نحو: أقشَعَ الغيمُ، وقشعتهُ الريح. وقد علل ابن جني هذه الظاهرة بإرادة التعادل، وكأنَّ هذه الظاهرة المبتنية على سلب التعدية بالهمزة من الفعل إنما بدت تعويضاً عن التعدية بها ومعادلة لها. ثم بَينَ هذه العلة بأمرين مشابهين الأول صرفي والآخر عروضي.

قال ابن جني: "... هذا هو الحديث أن تنقل بالهمز فيحدثَ النقل تعدياً لم يكن قبله. غير أنَّ ضرباً من اللغة جاءت فيه هذه القضية معكوسة مخالفة فتجد (فعل) فيها متعدياً و(أفعل) غير متعد.

وذلك قولهم: أجْفَـلَ الظليمُ، وجَفَـلَـتَـهْـهُ الرِّيحُ، وأشنَـقَ البعيـرُ، إذا رفـع رأسـه، وشَنَـقتُـهُ، وأنـزَفَ البـئرُ إذا ذهب ماؤُها، ونَـزَفتُـها... فهذا نقض عادة الاستعمال، لأنَّ فعلت فيه متعدّ وأفعلت غير متعدّ.

وعلة ذلك ــ عندي ــ أنه جُعِلَ تـَعدِّي (فعلت) وجمود (أفعلت) كالعوض لفعلت من غلبة أفعلت لها على التعدي نحو: (جلس) و(أجلسته)، و(نهض) و(أنهضته)، كما جعل قلب الياء واواً في التقوى والرعوى والثنوى والفتوى عوضاً للواو من كثرة دخول الياء عليها، وكما جعل لزوم الضرب الأول من المنسرح لمفتعلن وحظر مجيؤه تاماً أو مخبوناً بل توبعت فيه الحركات الثلاث البتة تعويضاً للضرب من كثرة السواكن فيه، نحو: (مَفعُولُـنْ) و(مُفعُولانْ) و(مُستَـفعِلانْ)، ونحو ذلك مما التقى في آخره من الضروب ساكنان"[٢٣]. وبذلك ربط بين النحو والصرف والعروض. وهذا منهج علمي متسم بالدقة وسعة الاطلاع.

خامساً: الوظيفة الخامسة هي أخطر وظائف قياس الشبه وأهمها، وهي تسهيل عملية نقل الأحكام النحوية والصرفية من المشبه به إلى المشبه بوجه شبهي جامع معتبر مع خلو المشبه من العلة التي ثبت بها الحكم في المشبه به، فنرى ــ أحياناً ــ

٢٣- السابق: ج٢، ص٢١٥.

حكماً واحدً ينتقل بواسطة أقيسة شبه متعددة من مشبه به إلى مشبه، ثم من هذا إلى مشبه آخر، وهكذا تتراكم الأقيسة.

سادساً: فتح قياس الشبه باب الاجتهاد على مصراعيه مما أدى إلى كثـــرة الآراء وتضاربها، فنجد أكثر من رأي في مورد واجد.

سابعاً: استعمال قياس الشبه كمرجع لأحد رأيين أو لإحدى لغتين، ولقد استند سيبويه في نصه التالي إلى قياس الأولى، وهو قياس شبه، لترجيح رأي يونس على رأي الخليل، قال: "وسألت الخليل عن (القاضي) في النداء فقال: أختارُ (يا قاضي)، لأنه ليس بمنـــوّن، كما أختارُ (هذا القاضي). وأما يونس فقال: (يا قاضْ). وقول يونس أقوى، لأنه لمّا كان من كلامهم أن يحذفوا في غير النداء كانوا في النداء أجدر، لأنَّ النداء موضع حذف"(٢٤) .

النتيجة

أننا انتهينا من الاطلاع على دور قياس الشبه الوظيفي إلى ما يهيؤنا للحصول على خلفية علمية من شأنها أن تحيي في نفوسنا الأمل للحصول على ملكة نقتدر بها على سلوك الطريق العلمي الصحيح المـــؤدي إلى الأخذ بناصية علـــم أصـــول النحـــو والتخصص فيه، وإلى تطوير الدراسات النحوية وخوض المسائل المهمة باقتدار علمي ومنطقي سليمين، ثم إلى البحث عن المنهج العلمي الصحيح الذي يجب أن يطبق ويتبع في مجال تهذيب النحو والعمل على إخراجه إخراجاً جديداً.

المصادر

١ــ ابن جني، *الخصائص*، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة ١٩٥٢م.

٢ــ ابن جني، *المنصف*، تحقيـــق إبراهيـــم مصطفى وآخر، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، الطبعة الأولى، سنة ١٩٥٤م.

٢٤- سيبويه، الكتاب، ١٩٧٥: ج٤، ص١٨٤.

٣ــ ابن السّراج، *الأصول*، تحقيق الدكتور عبد الحسين الفتلي، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، الطبعة الأولى.

٤ــ ابن مالك، *شرح التسهيل*، تحقيق الدكتور عبد الرحمن السيد وآخر، هجر للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٠م.

٥ــ أشموني، *شرح ألفية ابن مالك*، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة.

٦ــ الأنباري، أبي البركات، *الانصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين*، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، الطبعة الرابعة سنة ١٩٦١م.

٧ــ البغدادي،عبد القادر، *خزانة الأدب و لب لباب لسان العرب*، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكاتب العربي بالقاهرة، الطبعة الأولى، سنة ١٩٦٨م.

٨ــ سيبويه، *الكتاب*، تحقيق عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، سنة ١٩٧٥م.

٩ــ الفارسي، أبي علي، *الحجة في علل القراءات السبع*، تحقيق علي النجدي ناصف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، سنة ١٩٦٥م.

١٠ــ مالقي، *رصف المباني في حروف المعاني*، تحقيق الدكتور أحمد محمد الخراط، دار القلم، دمشق، سورية، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٥م.

ناي الرومي في لهاة الشعر العربي الحديث
"لا يشدو الناي إلا عندما يكون فارغاً"

وفيق سليطين*

الملخص

ينعقد هذا البحث لمناقشة التوظيف الرمزي للناي انطلاقاً من تراث الشعر الفارسي ممثلاً بجلال الدين الرومي، ومن ثم لتتبّع أثره في نصوص من الشعر العربي الحديث. ولجلاء هذا الأثر يتوقف البحث أولاً عند قصيدة جلال الدين الرومي الشهيرة الموسومة بـ " الناي "، فيكشف عن الأبعاد الرمزية العرفانية فيها، وينطلق، بعد ذلك؛ ليرصد طرائق حضور هذا المكوّن الأصلي في تجربتين من تجارب الشعر العربي الحديث، أولاهما تجربة الشاعر عبد الوهاب البياتي، والثانية تجربة الشاعر خليل حاوي في ديوانه الموسوم بـ " الناي والريح ". وينتهي البحث لتوضيح أشكال علاقات التفاعل النصّي بين النص المتناص والنص المرجعي، ويختم بقراءة هذه النتائج قراءة تأويلية تتوخّى تحرير الدلالة الكلية من داخل هذا السياق.

كلمات مفتاحية: الناي، المشاكلة، التناص، المطابقة، التحويل.

مقدمة:

يُعنى هذا البحث بجلاء التوظيف الصوفي لرمزية الناي، انطلاقاً من تراث الشعر الفارسي، ويتوقف عند قصيدة "جلال الدين الرومي" التي تتخذ من الناي عنواناً لها، ثم يتتبع انسراب هذا المكوّن الأصلي من سياق الشعر الصوفي إلى تجارب من الشعر العربي الحديث، فيعمل على رصد طرائق الاستدعاء والتفاعل التناصي بين النصوص الحادثة والنص المرجعي، ويخلص إلى تحديد فروق الاستخدام بالمؤالفة والمخالفة، ومن ثم إلى تأويلها في ضوء هذا السياق الخاص لتوظيف الناي، وينتهي، من بعد،

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية

إلى بناء النتائج المترتبة على عمليات الاستقدام والتعديل والحوار المنعقد بين النصوص في التجارب المختلفة.

أهمية البحث وأهدافه:

إذا كان التوظيف الرمزي للناي يعود إلى مراحل متقدمة تتصل بالسياق الصوفي العرفاني، فإن الغوص على المكامن الرمزية للتوظيف لم تلتفت إليه الدراسات الحديثة، ولم تتوفر على بحثه بحثاً معمّقاً، ولا سيما فيما يتعلق بالحضور الكثيف لرمزية الناي في تجارب الشعر العربي الحديث.

من هنا كانت هذه الدراسة تتجه إلى ردم الهوّة، بخصوص هذا الموضوع، بين سياقي التوظيف: القديم والحديث، وإلى الكشف عن خيوط الوصل وأشكال التفاعل التي تردّ النص الحادث على الأصل السالف، وتضع كلاً منهما في مقابل الآخر؛ لإنتاج هذه القراءة التي تعيد بناء موضوعها على نحو أكمل، وتتيح إمكانية النظر، ضمناً، إلى حضور التاريخ، من خلال عمليات التعديل والتحوير والتفاعل المتكشفة عن اجتراح التوجهات الجديدة والرؤى المختلفة في علاقة النصوص بعضها ببعض على أساس الموضوع المحدد للدراسة.

منهج البحث:

يقوم البحث على منهج التحليل اللغوي، ويستهدي بالمعطيات اللسانية في التحليل، فيعمل على فحص التكوين اللغوي وتأطير العلاقات النصية الخاصة ببناء رمزية الناي، وبالحقول الدلالية التي تفتح عليها في مدونة الشعر الصوفي من جهة، وفي نصوص الشعر العربي الحديث من جهة أخرى. وعلى هذا الأساس تتم مواجهة هذه النصوص بعضها ببعض؛ لاستجلاء المكونات النسقية في التوظيف، ولتظهير تحولات البناء اللغوي ومصاحباته ولوازمه الدلالية وآفاقه الفكرية والفلسفية بين تجربة وأخرى، أو بين النص الأصلي واجتراحاته اللاحقة.

انطلاقاً من تراث الشعر الفارسي، عند سنائي والعطّار، يقتطع جلال الدين الرومي ناي الشعر و ينفخ فيه من جديد. ولا يعني ذلك أنه يعيد تأهيله و توطينه

الرمزي فحسب، بل إنه يندفع به في توثب حيوي يطلقه على الفعل، ويفتحه على التجاوز الإشاري المتجاوب مع التوترات القصوى لأحوال العرفان وكشوفاته المباغتة.

في تراكم مقومات ناي الرومي ما يعقد الصلة بينه وبين الإنسان بالمشاكلة، وما يدير العلاقة في مستوى التناظر، ويشدّ القران إلى تحقيق المطابقة. فالناي الذي اقتطع من أجمته هو كالإنسان الذي قُدَّ من أرض وجوده الأزلي، أو استُلَّ من داخل أصله الكلّي، فكان تعيّنه في هذا الوجود ابتعاداً عن ذلك الأصل، وهجراناً له، ونأياً عنه. ومن هنا كان الإنسان نايأً، وكان الناي إنساناً في ترجيعه الحنين إلى الأصل المفتقد، وفي مكابدته مشاعر الحرقة والاصطلام.

هذا، على أن الناي ــ كما هو عند الرومي ــ لا يختزل، وظيفياً، في تسريب مشاعر الحب والتوق والحنين، بما يصاحب ذلك من انبعاث رنّة الندب والالتياع، أو من اتقاد جذوة الحزن وتطاير شررها في أنّات النحيب والتفجّع. فهو يجمع، إلى ذلك، ما يناقضه ويلازمه من مشاعر البهجة والاغتباط المتولّدة عن آيات الجمال التي يفصح عنها في مجالي الأنغام، ويفتح عليها العين من جهة القلب. يقول الناي بعبارة الرومي(١):

منذ أن قُطعتُ من أَجمتي
أصدرتُ هذا الصوت النائح
وكلّ من فُصِلَ عن حبيبٍ
يفهم ما أقول
وكلّ من اقتُلِعَ من أصله
يتوق إلى العودة إليه
وتجدني، في كلّ تجمّع، أمزج
بين السرور والأسى

١ – عنايات خان. يد الشعر، خمسة شعراء متصوفة من فارس، ترجمة قام بها كلمان باركس، ترجمة عن الإنكليزية، وقدم له د. عيسى العاكوب، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٨، ١٤٣ وما بعدها.

الناي جرح ومرهم في وقت واحد
ألفة، وتوقٌ إلى الألفة
في أغنيةٍ واحدة
هجرٌ مشؤوم،
وصبابةٌ رقيقةٌ معاً

هذا الحضور المركب للناي يكشف عن إشعاعه الرمزي الثرّ، وعن أصالته الضاربة في عمق الوجدان، وكذلك عن قوة الجمع والتوحيد التي يحوزها بفعل قابلية الانقسام بين الجوانب المتباينة والوظائف المتعارضة. ولعلّ ذلك ما حدا بالشعراء إلى استلهامه، وإلى التفنن في تفتيق ممكناته الدلالية من خلال الاشتباك مع هذا السياق الأصلي الذي يتجوهر فيه التوق البشري إلى الخلاص والتعالي، ويتفجّر من خلاله حنين الجزء إلى الكل، وشغف النسبي بمساكنة المطلق والتحقق به.

لكنّ الأصالة الرمزية التي يتمتع بها الناي، في توظيفه العميق عند الرومي، تجعله يكتنز أبعاداً إشارية أخرى، تبديه في حال من التعدد والانقسام، وتجلو طبيعته البرزخية التي تهيّئ له أن يشفّ عن آفاق الجمال الكوني، من خلال إفضائه بواقع السلب والانخلاع. ويعود ذلك إلى ما يمثّله ويرشّحه ذاتياً من حقيقة سريان النفس الإلهي في أعيان الموجودات، التي يقدّم من نفسه صورة عنها، وشهادة بها. ومن هنا كان يضايف بين الهجر والوصل، وبين الخلاء والامتلاء، وبين معاناة الاغتراب، بما ينجرُّ عنها من مشاعر النقص، وقوة الحضور الكاشفة عن التشبع بالجمال المطلق الذي يتدفق في أعماق صور التقيّد والانفصام. ولهذا لم يكن من المتاح له أن يلامس شفة المحبوب إلاّ باطّراح حمولته الذاتية، وتخلية قلبه من كل ما عداه.

إن انبعاث المعاني الإلهية الكلية فيه، لا يتحقق إلا بفراغه الداخلي، وبتجويفه الذي يحررّه من كل ما يصِلُ بنفسه أو يردّه إليها في حدود عزلتها وانغلاقها. وعلى ذلك، كان الناي – في صيرورته ناياً – يضايف بين الحضور والغياب، ويؤالف بين المظهر

والجوهر، وينفتح على كلّ منهما من وجه، بما يكفل تجدد الحضور المتوتر بين النسبية والإطلاق.

هذه الإمكانات التي ينطوي عليها ناي الرومي، هي التي حققت رسوخه واستدعت التعويل عليه في الشعر الصوفي العربي، كما نجد في مثال ديوان النابلسي[٢]، وهي التي أغرت تجربة الشعر العربي الحديث باستدعائه، وبمحاورة نسق توظيفه الرمزي، على تفاوت بين مطابقة الأصل، أو التعديل فيه لزحزحته عن حدوده المستقرّة وإدراجه في سياقات نوعية جديدة تقضيها شؤون التجارب الحادثة في متغيرات الوجود والقيمة. وسنكتفي هنا بالتوقف عند تجربتين من التجارب الرائدة بخصوص توظيف الناي في الشعر العربي الحديث.

أولاً: ناي البياتي ومستويات الحضور المرجعي:

في قصيدته الموسومة بـ "مرثية إلى ناظم حكمت"، يعزف البياتي على ناي الرومي، ويستدعيه إلى نصّه الجديد، فيدمجه فيه محافظاً على سياقه المكوّن ودلالاته المتشكلة عموماً، ما خلا بعض التعديل الذي يجري على مستوى العناصر لا على مستوى البنية. يقول البياتي[٣]:

"اصغِ إلى الناي يئنُّ راوياً...."
قال جلال الدينْ
النارُ في الناي
وفي لواعج المحبِّ
والحزينْ
الناي يحكي عن طريق طافح بالدمِ
يحكي مثلما السنينْ
"شيرين" يا حبيبتي

---

٢ – عبد الغني النابلسي، ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، دار الجيل، بيروت، د. ت.

٣ – عبد الوهاب البياتي، ديوان البياتي، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩، ٦٧٩ وما بعدها.

"شيرين"
دار الزمان
احترقت فراشتي
تغضّن الجبينْ
وانطفأ المصباح، لكني مع السارينْ
مع المحبينَ، مع الباكينْ
أحملُ أكفاني
يئنُّ راوياً
قال جلال الدين
"من راح في النوم سلا الماضي"
مع الباكينْ
"شيرين" يا حبيبتي
"شيرين"

في تأمل النص المتناص وإجرائه على النص المرجعي يلاحظ ما يلي:

١ــ تنصيص صوت النصّ السالف وإدراجه في النص الحادث مباشرة، إذْ يجري التصريح بذكر جلال الدين الرومي مرتين، من خلال تظهير عبارته والتشديد عليها بالمعاودة والتكرار، وهو ما يجعل منها مرتكزاً أساسياً، أو منطلقاً للتنامي، ومصدراً للتوليد والتفريع.

٢ــ استحضار ناي الرومي في النص الجديد بمقوماته المحدّدة في النص المرجعي، على نحو ما تشير إليه العبارة الاستهلالية: "اصغِ إلى الناي يئنُّ راوياً..."، وهي التي تشكّل حدّاً مشتركاً يشدُّ اللاحق إلى السابق من جهة، ويحدّد إمكانات نموّ التالي منهما زمنياً، انطلاقاً من الركيزة القولية للأول، التي تشكّل قاعدة انبثاق النص الجديد وإطاره المرجعي. ولعلّ هذا المحدِّد الاستهلالي هو ما سيفرض، من بعد، سلسلة من قرائن التحديد المعنوي تَسِمُ نصّ البياتي، وتقيمه في أفق المشاكلة، من خلال مراكمته لها على السنَن المضروب بالمطابقة والائتلاف، كما يبيّن الجدول الآتي:

١- ناي الرومي	٢- ناي البياتي
- يحكي ألم الفراق والانفصال.	- يترجم عن مكابدة المحبّ، ومرارة الفقد.
- ينتحب.	- يئنُّ راوياً.
- الناي نار وليس ريحاً. " نار الحب في نغمات الناي"	- النار في الناي. وفي لواعج المحب والحزين.
- يحكي عن طريق الاقتلاع وتجويف الذات.	- يحكي عن طريق طافح بالدم.

وهذا المقوّم المعنوي الأخير يتبدّى ارتباطه الإحالي، جلياً، بقصيدة فريد الدين العطار، التي تندرج تحت عنوان: "الاستماع إلى الناي"، وفيها يقول(٤):

"هذه هي الطريقة التي ينبغي
أن يستمع فيها الإنسان إلى الناي
يُقتل،
ويُلقى في الدم"

٣ــ الاحتفاظ بالبنية المتشكلة في علاقة الرمز بالمرموز إليه، وهي التي ينطلق منها النصّ الجديد، ويكفل إنتاجها وتثبيتها.

الناي المقتطع من الأصل
أو المفصول عن الحبيب
← **حكاية لواعج العشق وألم الفراق**

ولكن ما يحدث في النص الجديد هو أن البياتي يقوم بتحريك أحد العناصر على المحور الاستبدالي؛ إذْ يقيم الرمز الثوري ممثلاً بـــ "ناظم حكمت" في مكان الحبيب المشتهى، أو في مكان الأصل الذي يتوق الناي إلى الالتحام به. وبذلك يـــدخل تعديلاً

٤ــ عنايات خان، يد الشعر، خمسة شعراء متصوفة، ص١١٨.

جزئياً على الأنموذج عبر هذا الإبدال الذي لا يمسّ نظام العلاقة، ولا يغيّر في آلية التدليل، وإن كان يوجّه دلالة الحنين إلى زمن الثورة المفتقد. وعلى هذا النحو يغدو البياتي، بفحوى النص، نايا مقتطعاً ومغرّباً عن الأصل الثوري، ومفصولاً عن الحبيب "ناظم حكمت"، ولذلك بات يعاني من ألم الفراق والتمزق وفداحة الخطب والمصير، عبر حنينه الجارف إلى ذلك الأصل المفتقد.

٤ـ في آلية الاستدعاء التناصي ينطق النص الجديد للبياتي من خلال أحد مستويات الناي عند الرومي، وفي ذلك تحوّل به عن طابعه المركب الذي يَسِمُ حضوره في الأصل. فالبياتي يستدعي ناي الرومي في مستوى البثّ، والتفجّع، وموت الماضي الثوري، وانكسار الحلم. وهو تحوّل يواكب رؤية البياتي، ويستجيب لخصوصية التجربة الجديدة وقولها المختلف عمّا يفضي به ناي الرومي الذي يحتفظ بمرونته الدلالية، وتعدديته الإشارية، وازدواجه الطباقي. فهو عنده:

جرحٌ ومرهم،
سرور وأسى،
ألفةٌ، وتوقٌ إلى الألفة
هجرٌ مشؤوم، وصبابةٌ رقيقة.
جسد يخرج من الروح،
وروح يخرج من الجسد.

وبمقتضى ما تقدّم، نخلص إلى أن ناي الرومي هو الذي يعلو، ويسيطر، ويغلّف النص الجديد، أو يؤثثه. وكأن النص المصدر هو الذي يتكلم في نسيج البياتي، ويتعين مركزاً له، ومنظوراً للرؤية، وأفقاً للتدليل.

ثانياً: خليل حاوي بين امتصاص الناي وتحويل الريح:

في قصيدته "الناي والريح" التي تَسِمُ ديوانه الصادر عام ١٩٦١، يكتب خليل حاوي من صومعته في كيمبردج متوسلاً برمزية الناي في التعبير عن الشوق والحنين إلى الأهل والحبيبة. وفي مقابل حضور الناي في سياقه المتشكّل الذي يقطّر ماء

الحزن ومشاعر الاغتراب، نتيجة الانفصال عن موطن الألفة ومبارحة رحم الوجود الذي تمثّله أجمة العائلة، يستدعي الشاعر فاعلية الريح في توظيف رمزي مضاد، يشدُّ في الاتجاه المعاكس. فإذا كان صوت الناي في القصيدة يمتصُّ سلفه ويصدح بنغمة الحنين متشهياً العودة إلى الأصل والانغراس فيه، فإن الريح لا تلبث أن تواجه فاعلية الناي، فتنفتح فيه بنفسها المختلف الذي يمارس عليه تحويلاً أساسياً يدفع إلى الانقطاع عن الأصل، وإلى العدول عن اللواذ بالرحم والاحتماء بالماضي أو الاستقرار فيه. فالريح ـ كما يقول حاوي ـ تمسح السياجات العتيقة في العقول وفي الدروب. ومن هنا تحتدم المواجهة بين صوت الناي القديم وعصف ريح الجديد فيه، على نحو ما تطالعنا به القصيدة (٥):

أ: صوت الناي "نغمة الحنين":

"ولربما ماتتْ غداً
تلك التي يبستْ على إسمي
ومصَّ دماءها شبحي
وما احتفلتْ بلذّات الدماء
ماتت مع الناي الذي تهواه
يسحب حزنه عبر المساء

طول النهارِ
مدى النهارْ
تنحلُّ في عصبي جنازتها
يحزُّ الناي فيه وما يزيحُ عن القرار:

---

٥ ـ خليل حاوي، الناي والريح، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦١، ٢٣ وما بعدها.

ماتتْ وما احتفلتْ وما عرفتْ
رَفاهَ يدٍ تظلّلها ودارْ ".

ب: صوت الريح في الناي " نغمة الانشقاق":

طول النهارِ
مدى النهارْ
ربي متى أنشقُّ عن أمي، أبي
كتبي، وصومعتي، وعن تلك التي
تحيا، تموت على انتظار.

والملاحظ، ممّا تقدّم، أن الناي في شخص الشاعر ينقسم بين قوتين متواجهتين تتنازعانه. ولكنّ قوة التغيير ممثلةً بعصف ريح الجديد تعمل على كبح قوة السياق القديم، وتدفع بالناي في دروب النأي عن الحاضنة، والافتراق عن الأصل، وتحمله على المغامرة بالوجود في اتجاه مغاير لحلم العودة إلى المستقرّ الآمن، ليكون له، من بعد، أن يقطع معه في توجهه المختلف نحو ارتياد الدرب الآخر المحفوف بالعناء والمرارة إلى بدويته السمراء.

إن انقسام الناي هنا بين المطابقة والمغايرة، وبين حضور الأصل وإنتاج قوة التحوّل عنه، يمثل نقلة مختلفة تعيد تعريف أصالة الانتماء إلى الجذر بالانعطاف عن مستقرّه، لتحقيق الإضافة النوعية عليه، وللوفاء بحقّ الموقف الجديد الذي يفرض ضرورة النهوض بعبء التحوّل الواجب، لضخّ مسافة الاختلاف التي تضع الناي في الأفق الجديد للصيرورة التي تشكّل نابضاً لحركة التاريخ في مسارها الصاعد.

وفي حركة التحول التي يحدثها النص الجديد ما يترجم عن مسعى التحرر والانعتاق من قيود التقاليد، لممارسة الانخراط الفعّال في رياح تغيير الواقع العربي، ابتغاء النهوض به نحو تحقيق هويته المأمولة. ومن هنا تأخذ القصيدة أهميتها، بما تنال به الناي من التعديل الذي يدفعه في مسارات جديدة تنفتح على القومي والإنساني من منبعها الذاتي المكتوي بحرارة التجربة، والمسكون بقلق الوجود وأسئلة الفعل

والمغزى. ولهذا كان نصّ حاوي الجديد هو الذي ينفخ في ثقوب نصّ الناي الموروث، بحيث يجعله ينطق بنغمة التحول الجديد في اتجاه المستقبل.

وأخيراً، إذا كان البحث يقتضي توسيع رقعة التتبع لأشكال حضور الناي في نصوص الشعر العربي الحديث والمعاصر، لاستخلاص قواعد الاشتباك به والتفاعل معه، فإن الاقتصار، ههنا، على هاتين التجربتين كفيل بإضاءة الأثر العميق لصوت الرومي الذي يجوز المحددات الظرفية، ويخترق حواجز الزمن بقوة الإبداع، وفي ذلك ما يؤكد أصالته الراسخة، ويجدّد حضوره شاعراً كونياً على الدوام.

خاتمة واستنتاجات:

من شأن هذه الدراسة أن تلفت إلى استلهام الثقافات بعضها لبعض، على النحو الذي يعمّق وحدة التجربة، استناداً إلى جذور قارّة، ومكوّنات أصلية تلتقي عليها، وتعيد إنتاجها نوعياً في مجرى حركة التحول التاريخي من جهة، وفي ضوء التمايز الخصوصي للثقافات القومية من جهة أخرى. ولا يخرج عن ذلك، في الآن نفسه، ما ينهض به الدرس من فعل التبصّر النقدي في تناول النصوص، واشتقاق التجارب بعضها من بعض، بالاستمرار، والإضافة، والتعديل، والتحقّق الجديد.

لقد كشف البحث عن نمط الاستخدام الأصلي لتوظيف الناي في الشعر الصوفي الفارسي، وذهب إلى تتبّع أثره في نصوص من الشعر العربي الحديث والمعاصر، وإن كان البحث يقتضي توسيع النظرة، ومدّها على نصوص وتجارب أخرى؛ لاستخلاص قواعد الاشتباك والتفاعل، وخصوصيات الاستخدام والتوظيف وإعادة البناء. وهو ما يبقى مرهوناً بدراسات أخرى في هذا المجال، حسبنا، في هذا البحث، أن نوجّه إليها، وأن نلفت إلى ضرورة إنجازها، إكمالاً لما تقدّم في هذا المسعى، وإنضاجاً له، وتفعيلاً لطاقاته النقدية الكاشفة؛ للارتقاء بها نحو غاياتها المؤمّلة.

المصادر والمراجع

١ــ البياتي، عبد الوهاب، *ديوان البياتي*، الجزء الأول، دار العودة: بيروت، طــ ٣- ١٩٧٩م.

٢ــ حاوي، خليل، *الناي والريح*، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦١م.

٣ــ خان، عنايت، يد الشعر، *خمسة شعراء متصوفة من فارس*، ترجمة قام بها كلمان باركس، ترجمهُ عن الانكليزية وقدّم له د. عيسى علي العاكوب، دار الفكــر، دمشــق ١٩٩٨م.

٤ــ النابلسي، عبد الغني، *ديوان الحقائق ومجموع الرقائق*، دار الجيــل، بيــروت، د. ت.

مجلة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها، فصليّة محكّمة، العدد١، ربيع ١٣٨٩ هـ ش، ٢٠١٠م

شعريّة التكوين البديعيّ
لدى عبد القاهر الجرجانيّ

الدكتورة بثينة سليمان*

الملخّص

تصبّ هذه الدراسة في جزءٍ يسير مما يمكن درسه في تراثنا البلاغيّ الزاخر، محاولِةً محاورته في ضوء الدراسات الحديثة، ولربّما كان من الإنصاف أن يخَصّص " فنّ البديع " لدى عبد القاهر الجرجانيّ بالدراسة، ولا سيّما أنّه لم يلقَ شهرةً في الدراسات الكثيرة التي تناولت جهودَه.

فكانت محاولة هنا لإلقاء الضوء على طريقته في تناول مظاهر التشكيل البديعيّ، وقراءتها، ووقوفه على البلاغة والشعريّة فيها، انطلاقاً من نظريّته في " النّظْم " التي فهم تكوين النتاج الإبداعيّ من خلالها.

كلمات مفتاحيّة: البديع ـ الشعريّة ـ السياق ـ النّظم.

مقدّمة:

إنّ قراءةً تستبعد فاعليّة مظاهر التشكيل البلاغيّ في النصّ الأدبيّ لهي قراءة تطعن في إبداعيّة هذا النصّ وأدبيّته، وفنّ البديع واحد من أساليب التشكيل البلاغيّ الذي لقي إهمالاً واضحاً، إلاّ أنّ تراثنا البلاغيّ لا يخلو من جهود مميّزة، استطاعت أن تقدّم قراءة تجاوزيّة، منصفة لفنّ البديع، خرجت به من قيد الأفكار والأحكام الثابتة إلى أفق الرؤى المتحوّلة.

* مدرّسة في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

أهميّة البحث وأهدافه :

إنّ كثيراً من الدراسات القديمة والحديثة على السواء ما تزال تحافظ على رؤيةٍ تقليديّة ثابتة، غير ناضجة، في فهم فنّ البديع إبداعيّاً، فكثيرٌ منها يكتفي بجعله من باب التزيين الخارجيّ غير الفاعل في خلق الدلالة الشعريّة، كما أنّ كثيراً من الدراسات المعاصرة التي تناولت فنّ البديع في التراث البلاغي، شكّكت في مقدرة البلاغيين العرب على الخروج عن الفهم السابق نفسه.

من هنا جاءت أهميّة هذه الدراسة، إذ تلقي الضوء على قراءة عبد القاهر الجرجاني لمظاهر التشكيل البديعي في النصّ الأدبيّ، وتبحث في خصوصيّة رؤيته في فهم البديع من منظور إبداعيّ.

منهج البحث :

بما أن البحث يعالج مسألةً بلاغيّة تراثيّة محدّدة، وَفق تصوّر معاصر، ويعمل على استنطاق النصّ النقديّ لدى عبد القاهر؛ للكشف عن خصائص فنّ البديع الشعريّة، فلعلّ المنهج الوصفيّ هو الأقرب إلى طبيعة هذه الدراسة.

تمهيد :

نمهّد بدايةً بقول عبد القاهر الجرجاني من " أسرار البلاغة ": "و أمّا التطبيق والاستعارة وسائر أقسام البديع، فلا شبهة أنَّ الحُسنَ والقُبحَ لا يعترضُ الكلامَ بهما إلاّ من جهة المعاني خاصّةً، من غير أن يكون للألفاظ في ذلك نصيبٌ، أو يكون لها في التحسين أو خلاف التحسين تصعيدٌ وتصويب"[١].

وإذا فسّرنا هذا القول في ضوء رؤيته البلاغيّة نرى بدايةً أنّه جمع بين (التطبيق والاستعارة)؛ أي جعل(البديع) من المظاهر البلاغيّة التي تشكّل عنده دلائل إعجاز الكلام وأسرار بلاغته. ثمّ نجد أنّ المقصود بـ (المعاني) هو المعاني الثواني، أوالمعاني الشعريّة المتأتّية من طريقة الصياغة، وخصوصيّتها؛ أي من (النّظم) في

---

١ – الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط١، ١٤٢٢هـ ــ ١٩٩١ م، ص ٢٠.

مستوى شعريّته، ومن المستبعد أن يقصد المعانيَ بالمفهوم العامّ الذي طرحه الجاحظ، عندما جعلها مطروحةً في الطريق، يعرفها الناس، وأنها مبسوطة إلى غير غاية وممتدّة إلى غير نهاية(٢)؛ لأنّ هذا المفهوم للمعاني ما هو سوى دلالة على المعاني الأُول التي تخلو من بعدٍ استاطيقي.

أما (الألفاظ) في قوله السابق، فمن الأقرب أنه يقصد بها الجانب الشكلي لتركيبها، المتعلّق بالأصوات وصفاتها، وقد يكون التلقّي ــ بهذا ــ معتمداً على التلقّي السمعي والإنشاد، وأن الاهتمام بهذا الجانب وحده يهمل عناصر التشكيل السياقي الكلّي، ويستبعد التلقّي التخييلي، ويجعل القراءة سطحيّة لاعمقيّة؛ دالّة على صورة المعنى الأوّل فقط، ومن ثمّ ستصبح قراءة خاطئة، فقيرة، غير منتجة؛ إذ لا تقدّم الألفاظ في هذه الحال دلالة مكتملة، ولا تكتسب خصوصيّة إبداعيّة.

إنّ الغاية من هذا التمهيد البسيط هي الإشارة إلى خصوصيّة رؤية عبد القاهر في فهم التشكيل البديعيّ، لتأتي بعد ذلك الدراسة التفصيليّة لألوانٍ بديعيّة جاءت في (أسرار البلاغة) وفي (دلائل الإعجاز)، وهي: الجناس، السّجْع، الطباق، وحُسْن التعليل.

أولاً ــ اختلاف المتشابهات في " الجناس " :

يُخصّص الجناس بالقسم اللفظي الصوتي، الخالص، وعُرف بلاغيّاً أنه من باب تشابه اللفظين صوتاً واختلافهما معنًى(٣) .

أما بحسب مبدأ عبد القاهر في " النَّظم " فإنّ اللفظ لا يُحكم عليه؛ أو يقيّم؛ إلا من خلال استخدامه في تركيب لغويّ، مرتبط بموقف أو رؤيا، إذ تتخلّق له فاعليّة جديدة في موقعه النظمي، من خلال علاقاته المتواشجة بكامل البناء اللغوي؛ لذلك قد يحسن "اللفظ المجانسُ" في موضع، فيكون شعريّاً، وقد لا يحسن في آخر(٤) .

٢ــ الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، منشورات المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٣٨٨هـ، ١٩٦٩م، ٣ : ١٣١ ــ ١٣٢.

٣ــ القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح د. محمد عبد المنعم خفاجي، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ٤، ١٣٩٥هـ، ١٩٧٥م، ٦: ٩٠.

٤ ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ٧.

تطبيقيّاً، يراعي عبد القاهر أهمية تكامل أطراف العمليّة الإبداعيّة: (المبدع، النصّ، المتلقّي)، مشترطاً في نجاح استخدام اللفظين المجانسين شروطاً، منها [٥]:

١ـ ألاّ يكونا مفردَين؛ إذ ينبغي أن ينتميا إلى (قَوْل)؛ أي إلى نظم متحقّق، بمعنى أن يقعا في مجال (الكلام) لا (اللغة) بمفهوم علم اللغة الحديث [٦].

٢ ـ من حيث "الأثَر" أو "الوقْع" ينبغي أن يكون موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً [٧].

٣ـ أن يُراعى في عمليّة القراءة الجانبان الصوتي والدلالي معاً؛ أي الشكل والمضمون، والنظر إلى الشكل على أنّه صورة المضمون.

٤ ـ مراعاة الغرض، المرتبط بالمقام، أو بالموقف الشعوري الرؤيوي، فيشترط أن يكون "مرمى الجامع بينهما" غير بعيد عن البؤرة الشعوريّة؛ لأنّ إهمالها يحول دون الإحساس بالفيض الدلالي للكلام.

ومن النماذج الشعريّة التي تناولها، مقارناً بين التشكيل البديعي البديع، والتشكيل البديعي الرديء، برأيه، بيتان [٨]، الأول لأبي تمّام:

ذَهَبَتْ بمُذْهبِهِ السَّماحةُ فلْتَوَتْ فيهِ الظُّنونُ أَمَذْهبٌ أمْ مُذْهَبُ

و الثاني لشاعرٍ مُحْدَث :

ناظِراه فيما جَنَى ناظِراهُ أوْ دَعاني أَمُتْ بمَا أودعَاني

ففي حين ينتمي الثاني إلى الشعريّة إذ يستحسن القارئ التجنيس بين (ناظراه وناظراه) وبين (أودعاني، وأودعاني)، يخرج الأول من مجال الشعريّة إذ يستضعف القارئ التجنيس في (مَذهب ومُذهب)، وتفصيل ذلك عنده كالآتي: في الأوّل: لم يزدك الشاعر بـ "مَذهب ومُذهب" "على أن أسمعك حروفاً مُكَرَّرة، تروم لها فائدة فلا تجدها إلاّ مجهولةً مُنكَرة" [٩]، فضعف الفائدة هو ضعفٌ في

---

٥ – يُنظر المصدر السابق، ٧ وما بعدها.

٦ – ده سوسُّر، فردينان، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر، دار نعمان، لبنان، ص ٣١ ـ ٣٢.

٧ – يُنظر مثلاً : الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، الناشر مطبعة المدني بمصر، دار المدني بجدة، ط٣، ١٤١٢ هـ ـ ١٩٩٢ م، ص ٤٩ ـ ٥٠.

٨ – الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص٧.

٩– الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص٧.

الناتج الدلالي، فتراجعٌ في الشعريّة.

وقد يكون السبب في كون الفائدة " مجهولة منكرة " هو عدم تمكّن القارئ من جني ناتج دلالي مستقرّ؛ لأنّ بيت أبي تمّام جاء إشكاليّاً في تجنيسه، ومن ثمّ إشكاليّاً في تفسيره؛ فترى الشرّاح والمفسّرين يختلفون في معنى " مُذهَب " في هذا السياق الذي يمدح فيه الشاعرُ الحسنَ بن وهب(١٠)، ويستوقفهم اللبس الواقع بين اللفظين المتشابهين تشابهاً غير تامّ(مُذهَب، مَذهَب)، فبعض التوجيهات ترى أنّهما بمعنى واحد، وأخرى ترى أنّهما بمعنيين مختلفين(١١)؛ مما جعل الفائدة غير مستوفاة؛ أو غير مستقرّة، على حدّ تعبير عبد القاهر؛ مما ضيّق الدلالة، وأغلق أفقها، فجاءت "مجهولة منكرة "، ولم تترك وقْعاً قويّاً في النفس.

ولعلّ تلك التوجيهات التي أفرزتها صياغة التجنيس تَشي بشعريّة خفيـــّة، لم يشأ عبد القاهر أن يغرق فيها، ويخوض غمارها، كما كنّا نأمل منه، ربما لأنّ غايته الأساسيّة هنا هي التفريق بين تجنيس جيّد وآخر رديء، مكتفياً بما رسخ في الأذهان من تأثيرات الحملة النقديّة المعارضة لشعر أبي تمّام وإغراقه في الصنعة البديعيّة، أو مكتفياً بتخيّر الرأي الذي يجعل اللفظين بمعنى واحد؛ فيتّفقان بالمستوى الصوتي، ولا يختلفان بالمستوى الدلالي، فيكون القارئ قد خُدع خدعةً حقيقيـــّة هنا؛ أمّا هناك ــ في البيت الآخر ــ فخُدع خدعة مجازيّة فنيّة.

أما في الثاني: فقد أعاد الشاعر "عليك اللفظةَ كأنّه يخدَعُك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمُكَ كأنّه لم يَزِدْكَ وقد أحسنَ الزيادة ووفّاها، فبهذه السريرة صار "التجنيس"ــ وخصوصـــاً المستـــوفى منه، المتـــّفق في الـــصورة ــ من حُــلى الشـــعر ...(١٢)،

---

١٠ – التبريزي، الخطيب، ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزّام، ط٥، دار المعارف، ١ : ١٢٧ وما بعدها.

مطلع القصيدة :

لَمَكاسِرُ الحَسَنِ بنِ وَهْبٍ أطْيَبُ وأَمَرُّ في حَنَكِ الحسودِ وأعْذَبُ

١١ – المصدر السابق، ١ : ١٢٩، المذهَب والمُذهب، كلاهما بمعنى الثوب المذهَّب، أو كلاهما بمعنى الطريقة.

المُذهب: السِّـفْر الذي تتشعّب فيه المذاهب لسعتها، أو هو تكرار السعي في مطلبٍ معيّن حتى لو تحقق هذا المطلب، وهنا تلتقي مع معنى (الجنون)، أو (الهوَس) بالشيء، وربّما كان هذا المعنى أقرب إلى سياق البيت والنصّ؛ إذ الممدوح مُغرمٌ بالسماحة حتى الهوس.

١٢ – الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة،ص ٨ وينظر : دلائل الإعجاز، ٥٢٤، جاءت (من حُلِيِّ الشعر).

فإعطاء الفائدة والزيادة فيها إلى درجة الاستيفاء، هو فيضٌ في الدلالة، فتقدّمٌ في الشعريّة وارتقاء.

إنّ عبد القاهر يعوّل على القارئ في استكشاف أسرار الأسلوب البديعي، وكسر حاجزه، ليصير كمن امتلك النصّ، فغدا مبدعاً آخر له، وقد احتلّ هو هذه المرتبة، ففي قراءته يجد أنّ التشابه الصوتي في الشاهد الثاني، وفّى الفائدة في المعنى، وأفاض في ناتجه الدلالي، فهو منجزٌ كلامي تخييلي، مفتوح شرود، رحب، لا يمكن أن يُحصَر في حدٍّ معيّن، بل يقدّم المزيد باستمرار؛ لأنّه قائم في المخيـّلة، يحفّز القارئ، ويلهب مشاركته الإبداعيـّة (١٣) .

إذاً، إذا قوي أثر البنية التجنيسيّة في المتلقّي، واشتدّ وقْعها، ارتقت إلى "الشعريّة"، وتأتي هذه الشدّة من "مخالفة التوقّع"(١٤)، وما يتبعه من تغيّر في الحصاد الدلالي، وذلك كلّه يرجع إلى نظم البنية التجنيسيّة بطريقةٍ مخصوصة، هي في النموذج الثاني في أنّ ترداد اللفظ (ناظراه) وكذلك (أودعاني) قد تمّ من خلال خديعة فنيّة صياغيّة، يجعلها عبد القاهر من (حُلى الشعر) أي من (الشعريـّة)(١٥).

لقد فسّر عبد القاهر هذا الأسلوب تفسيراً فنيـّاً مهمّاً حين أرجع الفائدة فيه إلى مفهوم الأدبيّة /الشعريّة، أو خصوصيّة النظم، وما يوليه هذا المفهوم من أهمّية للإيحاءات، أو للمعاني ما بعد السطح.

فالسامع حين يسمع كلمة (ناظراه) الثانية، وكذلك (أودعاني) يتوهّم للحظة الأولى أنها هي ذاتـها الكلمة التي سبق سمْعُـها، وأنّها قد كُرِّرتْ، والتكـرار مألوف، ومألوفة دلالته على التأكيد وغيره، فيـتوهّم أنّ هذا التكرار اللفـظي قد حمل مـعه تكراراً في المعنى، وأن اللـفظين مـتشابهان صوتاً ومـعنًى، وهذا إحـساس بدئي،

١٣- حول هذه الفكرة يُنظر : الغذّامي، د. عبد الله محمد. المشاكلة والاختلاف " قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف "، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤ م.

١٤- مخالفة التوقّع، أو كسر بنية التوقعات، (الفجوة) بمفهوم كمال أبو ديب، أو التوقع الخائب، والانتظـار المحـبط، بمفهوم ياكوبسون، أو الانزياح عن المستوى المثالي بمفهوم جان كوهن.....

ينظر: ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية " دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفـاهيم "، المركـز الثقـافي العـربي، ط١، ١٩٩٤م، ص ١٢٥، ١٣٦.

١٥- عبد المطلب، د. محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر " لونجمان "، ط١، ١٩٩٥م، ص ١٠٨.

نابعٌ من كون (الجناس) أقرب التشكيلات اللغويّة إلى الناحية الصوتيّة الخالصة، ولاسيّما التامّ المستوفى منه، الذي تتطابق فيه: أنواع الحروف، وعددها، وهيئاتها، وترتيبها، فيُنتج صورةً لفظيّة واحدة من حيث الظاهر.

إلى هنا والقارئ يظنّ أنّه قبض على المعنى، وسيطر عليه، وأن لم يبقَ أمامه سوى استيعاب جماليات الإيقاع الصوتي لهذه الصياغة، والبحث فيه إن شاء. كل ذلك بفضل براعة الشاعر في الأداء الصـــياغي، وخـــصوصيّته في (الخديعة الفنيـــّة).

لكنّ هذا القارئ لا يلبث أن يكتشف ــ من بعد القراءة الكليّة ــ أنّه لم يغادر السطح، وأن تكرار المعنى لا يستقيم والسياق الكلّي، فيكتشف ثانيةً أنّ اللفظة حين كُرّرتْ لم يتكرّر معها المعنى، فوجد نفسه أمام لفظٍ آخر، ومعنى آخر جديد، مختلف، لا يشابه الأول بغير الصورة الصوتيّة، ومن ثمّ عليه أن يبحث فيما يؤدّيه اللفظ، بحلّته الجديدة ــ إن صحّ التعبير ــ من دور جديد، وإفادة جديدة، زادت على التوقّع، أو كسرت بنية التوقّعات، وذلك أن (ناظراه) الثانية يُقصد بها عُضوا النظر "العينان" لا المناظرة والمحاجّة والمجادلة كالأولى، وإذ ذاك صار عليه أن يعيد القراءة من منظور آخر، ليجد أن القصد هو عينا المحبّ وقد تجنّتا على الشاعر، فكانتا سبباً له ليتّهمهما، ويدفع عن نفسه، طالباً بصيغة الأمر المُلزِم المشابهة لفظياً (ناظراه)؛ من صاحبيه المفترضَين أن يناظرا ذلك المتجنّي، ويحاجّاه، ويجادلاه، ويوقفاه عند حدّه، من بعد أن يُثبتا عليه بالحجّة والدليل مقدار تجنّيه على المُحبّ.

فهذه المفارقة تدهش القارئ فنيّاً، وتصدمه مخالفة التوقـــّع، وخيبة الانتظار، فيعيد حساباته بقراءة ثانية استرجاعيّة تأويليّة تخييليّة، ليبين له أن اللفظين مختلفان كلّ الاختلاف، وأنهما لا يتماثلان بغيرالصورة الصوتية، فيشعر عندئذٍ بنوع من المتعة الجماليّة الفنيّة، والطمأنينة الشعوريّة، والقناعة العقليّة، فقد ظفر بفائدة لم يكن يرجوها، فيساوره إحساس المشاركة بإبداع الدلالة.

بهذا يبرز جهد عبد القاهر، ويتّضح منهجه؛ إذ يُفهم من إجراءاته التفريق بين قراءتين متباينتين للبنية التجنيسيّة:

الأولى: قراءة تحكم على اللفظ المجانس مفرداً، مقـــتطعاً من انتمائه الشعري

والشعوري، وهي قراءة عبثية، نظريّة، مبتورة، تفصل بين المنجز الصوتي وناتجه الدلالي، قراءة ربما تنتمي إلى مستوى " اللغة " في حال الوجود بالقوّة.

أما الثانية: فهي قراءة تحكم على التجانس صياغةً، وتراعي انتماءه إلى سياقه الشعري، والشعوري، فتجعل السياقَ هو الحكمُ، والنظمَ ميدان فروسيّة الشاعر، وهي قراءة تربط المنجزَ الصوتي بما يتضمّنه من إحساس، وبما يرمز إليه من رؤى، فتصبح قراءة منتمية إلى مستوى "الكلام"، أي اللغة في حـــال التحقـــّق، أو الوجود بالفعـــل.

وعلى هذا يصحّ القول إن "الشعر يصوغ من الرؤيا فعلاً هو الشعر، والقراءة تصوغ من الفعل رؤيا هي القراءة الخلاّقة المنتجة "[١٦]، أو القراءة الشعريّة.

والأمر نفسه نجده في نماذج أخرى تناولها عبد القاهر[١٧]، منها قول البحتري:

وهوًى هَوَى بدمُوعهِ فَتَبَادَرَتْ نَسَقاً يَطَأْنَ تَجَلُّداً مغلوبَا

فقد جاء التجانس بين (هوًى) و(هوى) مقبولاً، حسناً؛ لأن المعنى هو الذي استدعاه، ووقعَ من غير تكلّفٍ في اجتلابه[١٨]، بمعنى أن (هوًى) و(هوى) قد نُظمتا نَظْماً مؤازراً للموقف الشعوري المسيطر، فجاء شعريّاً في تلقّيه؛ إذ يصل بالقارئ إلى الدلالة الكامنة، من بعد تعثره بالمعنى الظاهر، الذي يُخدع به بدايةً، ثم يتلافى هذه الخديعة، إنه "الوقْـــعُ" أو "الأثـــَر" الذي ألحّ عليه عبد القاهر.

فمن التلقي الأولي لكلمة (هوًى) يُفهم من ظاهر لفظها، ومن تنكيرها، ومن تقديمها إلى صدر الكلام، أن هوًى عذباً ــ ربّما ــ وحبّاً رقيقاً مداعباً للروح، هو مايريد الشاعر التحدّث عنه، ثمّ يقرأ الكلمة الثانية (هوى) فيظنّ أنّها على صلة معنويّة بالاسم السابق (هوًى)، نظراً للمشابهة الصوتيّة بينهما، فيتوقّع أن التشابه الدلالي هو أقصى ما يمكن التوصل إليه، فما إن يركـــن إلى هذا الإحســـاس، ويستكين إلى تلك القناعة، حتى يراوده القلق، عنـــدما يقرأ الكـــلام متّصلاً لا مـــنفصلاً، وعـــندما يكتشـــف أن (هـــوى) جـــاءت بصيغـــة الفعـــل لا الاســـم، كالســـابقة، وأن للكـــلام بـــعد الفعل

١٦ــ الرباعي، د. عبد القادر، " طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة " الربيع " لأبي تمام، دراسة نصية "، فصول، مجلة النقد الأدبي، قراءة الشعر القديم، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٥ م، ص١٠٦.

١٧ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص١١، ١٥، ١٦، ١٧.

١٨ــ المصدر السابق ، ١١.

بقيّة...

وفي هذه الحال يتعثّر بفجوة أو مسافة قلقة، بين ما كان عليه وما صار إليه، لقد كشفت هذه الفجوة غير المستقرّة عن موقف مؤلم، وعذاب نفسي، على خلاف ما حصّل من معنى، سابقاً.

إن هذا التلاعب في التلقّي، أو هذه الخدعة الفنية الخفيّة الدقيقة، التي خيّبت انتظار القارئ، وكسرت توقّعاته، هي من أهمّ تجليّات الشعريّة في التشكيل البديعي المجانس عند عبد القاهر.

ومن تجلّياتها أيضاً أنّ قراءة الجناس عنده أقرب إلى فكرة الجدل بين المتجانسين، "والجدل قرين الاعتراف بالخلاف، أو الاعتراف بالاشتباه..." (١٩)، وفي التجنيس حرْص على إبراز الاختلاف في معرض التشابه، لهذا ألحّ عبد القاهر على القراءة التفصيليّة المتكاملة، لا المُجملة، لإدراك الفوارق الدلالية بين الشبيه والمختلف.

وفي نموذج ثالث، يتناول عبد القاهر الجناس في قول أبي تمّام:(٢٠)

يمُدُّون من أيدٍ عَواصٍ عَواصمٍ   تَصُولُ بأسْيَافٍ قَوَاضٍ قَواضِبِ

يقول: "وذلك أنك تَتَوهّم قبل أن يردَ عليكَ آخرُ الكلمة كالميم في "عواصم" والباء في "قواضب"، أنّها هي التي مَضَتْ، وقد أرادتْ أن تجيئَكَ ثانيةً، وتعودَ إليكَ مؤكِّدَةً، حتى إذا تمكّن في نفسك تمامُها، ووعى سمعُكَ آخرَها، انصرفتَ عن ظنِّك الأوّل، وزُلْتَ عن الذي سبق من التخيُّل، وفي ذلك ما ذكرتُ لك من طلوع الفائدة بعد أنْ يخالطَك اليأس منها، وحصولِ الربحِ بعد أن تُغالَطَ فيه حتى ترى أنّه رأس المال"(٢١).

إنّ في هذا القول توجيهاً من عبد القاهر إلى ضرورة توافر القراءة الشعريّة، أو التلقّي المبدع، للتشكيل البديعي المجانس، موازياً على الأقلّ عمل المبدع، مراعياً تخيّرَ المبدع صوغه بخصوصيّة نظميّة، فيغدو الأداء الصوتي لـ (عواصٍ،

١٩ـــ ناصف، د. مصطفى، النقد العربي القديم نحو نظرة ثانية، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو القعدة، ١٤٢٠ هـــ، مارس / آذار ٢٠٠٠ م، ص ١١٧.

٢٠ـــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص١٧.

٢١ـــ المصدر السابق ، ١٨.

عواصمٍ) و(قواضٍ، قواضبِ) فاعلاً ضمن النسيج الكلّي للبيت، ويصبح صورةً للناتج الدلالي، الذي يتغيــّر بتغيــّرها.

ففي التلقي الأوليّ على مستوى السطح، تتلقّى النفس الكلمة المجانسة (عواصٍ) أو (قواضٍ) فتعيَ، أو تتخيــّل لها معنًى مناسباً لصورتها الصوتية المفردة، ثم تتهيّأ لأن تتلقــّاها بالطريقة نفسها عندما تقرأ صورة صوتيّة مشابهة لها (عواصم) أو (قواضب)، فإذا ما تمّ لها ذلك التهيــّؤ خاب تخيــّلها، أو ما توهّمته؛ إذ فوجئت باختلاف صوتيّ بسيط هو زيادة صوت حرف الميم إلى الأولى، وصوت حرف الباء إلى الثانية، فتعاود النظر، وتنقل قراءتها إلى مستوى أكثر عمقاً، فتلحظ اختلافاً في الدلالة، وتتحقّق لها الدهشة بخيبة توقــّعها، وفشل تخيّلها، وانزلاق المعنى، ويعود السبب في هذا كلّه إلى براعة الشاعر في التشكيل الأسلوبي وخصوصيّته؛ إذ جعل اللفظين المجانسين يتلبّسان في النسيج اللغوي الكلّي تلبّساً يجعل تفعيلهما على التركيب لا الإفراد، وعبد القاهر لا يمكن أن يضحّي بالمعنى من أجل الصوت منفصلاً عنه، والعكس صحيح أيضاً، ونظرته القائمة على التكامل والتآزر بين عناصر التشكيل الصياغي جعلته يلحّ على بيان الضرر الذي يلحق بالناتج الدلالي، إذا ما اكتُفي بالبحث في الأداء الصوتي/اللفظي لــ (عواصٍ،عواصم)، و(قواضٍ، قواضب)، لأنه سيدخل في باب (عقوق المعنى) وعصيانه، وتلَف الناتج الدلالي، فيجوز عندئذٍ الحكم على الكلام المجنّس بالتكلّف، والسطحيّة، والنقص، وأن لا يجاوز كونه تحسيناً خارجيّاً، وزخرفة شكليّة، لا يقدّم زيادة أو حُسْنَ إفادة.

هذا ما يتعلّق بالتلقي والقراءة، أمّا ما يتعلّق بالمبدع والعمليّة الإبداعيّة، فإنّ عبد القاهر يرى أنّ من شروط تحقّق الشعريّة في الجناس أن المتكلّم لم يقُد المعنى نحو التجنيس... بل قاده المعنى إليه، حتّى إنّه لو رام تركه إلى خلافه ممّا لا تجنيس فيه،لدخل في عقوق المعنى وعصيانه، وأدخل عليه الوحــشة، فيصبح متكلّفاً، مستكرهاً، نافراً[٢٢]؛ لأن المنشئ إذا وضع في نفــسه أنه لابدّ من تــجنيس بلفــظين مخصوصين، فهو التكلّف بعينه والوقوع في الاستكراه والذم[٢٣]، أما إذا أرسل

٢٢ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص١٤.

٢٣ــ المصدر السابق، ص١٤.

المعاني على سجيتها... وتركها تطلبُ لنفسها الألفاظ المجانسة، أو تدعها، فقد حقــّق الشعريـــّة.

والتكلّف يعني إجهاد النفس في اجتلاب الألفاظ المتشابهة صوتاً المختلفة معنًى، وتجميعها وحشْدها، ثم حشوها حشواً قسريّاً في الكلام[٢٤]، من دون مراعاة غير هذا الجانب الشكليّ، مع إهمال واضح للخلفيّة الرؤيويّة، أو حتّى الشعوريّة، ممّا قد يؤدّي إلى تنافر صوتيّ إيقاعيّ رديء أوّلاً، وإلى إهمال علاقة الألفاظ المتجانسة بدلالاتها النصيّة ثانياً، وعدم ربط التشكيل الصوتي بالتشكيل الدلالي ثالثاً.

أضـــف إلى هذا أنّ التكلّف يسلـــب الجناس بديـــعيّته، ويردي به فـــي هاويـــة (الاستكراه) و(النفور) و(عقوق المعنى)، ويخرجه من مجال (الفصاحة) تلك السمة الجماليّة الدلاليّة الضروريّة لفنّ القول البليغ بمفهوم عبد القاهر[٢٥].

فإذا سلم التشكيل البديعي المجنس من مظاهر التكلّف فإنّه يحقّق ما يسمّيه عبد القاهر"حُسْنَ الإفادة"[٢٦] أو" طلوع الفائدة من بعد أن يخالطك اليأس منها..."[٢٧].

ثانياً ــ سيطرة التخيّر في المتخيّل " السّجْع":

السّجْع في الاصطلاح البلاغي: "هو تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرفٍ واحد، وهذا معنى قول السكاكي: الأسجاع في النثر كالقوافي في الشعر"[٢٨].

وذكر عبد القاهر الجرجاني ما روي عن أعرابيّ حين شكا إلى عامل الماء بقوله: "حُلِّئَتْ[٢٩] رِكابي، وشُقِّقَتْ ثيابي، وضُرِبَتْ صِحابي"[٣٠] فقال له العامل: أوَتسجع أيضاً، فقال الأعرابي:" فكيف أقول؟"[٣١]

٢٤ــ نظر المصدر السابق ، ص١٥ــ١٦.

٢٥ــ ينظر: الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز ، ص٣٥، ٤٠٠، ٤٠٢، ٤٠٧، ٤٢١، ٤٢٩، ٤٤٢.

٢٦ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص١٧.

٢٧ــ المصدر السابق ، ١٨.

٢٨ــ القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة ، ٦ : ١٠٦.

٢٩ ــ حُلّئت : ضُربت وأُبعدت ــ الركاب : الإبل المركوبة، أو الحاملة شيئاً، أو التي تصلح للحمل عليها.

٣٠ ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص١٣.

٣١ ــ المصدر السابق ، ١٣.

ثم يعلّق على هذا المقال المسجوع مراعياً انتماءه إلى الموقف الشعوري الصادر عنه، قائلاً :

"وذاك أنّه لم يعلم أصلح لما أراد من هذه الألفاظ، ولم يَرَهُ بالسّجْعِ مُخِلاً بمعنى، أو مُحْدِثاً في الكلام استكراهاً، أو خارجاً إلى تكلّفٍ"[٣٢].

إنّ ما يُفهم من هذا القول هو: لو أنّ الأعرابي غيّر لفظاً من الألفاظ في أواخر الفواصل، فجاء بمرادفه، لأخلّ بالدلالة، قبل أن يخلّ بالسجع نفسه، لأن النظم لو تغيّر تغيّراً طفيفاً لتغيّر المعنى الدلالي[٣٣]، فلو ترك (ركابي) وقال: حُلّئتْ "إبلي" أو "جِمالي" أو "نوقي" أو "بُعراني" أو "صِرْمتي"، " لكان لم يـعبّر حقّ معناه"[٣٤]، ولدخل في عقوق المعنى وعصيانه، وأدخل إلى كلامه التكلّف والوحشة والاستكراه والنفور[٣٥]، فسلبه الشعريّة، وإنما حُلّئَتْ ركابه، فكيف يدع الركاب إلى غير الركاب؟ وكذلك قوله: وشُقّقتْ ثيابي، وضُرِبَتْ صِحابي[٣٦].

فإذا علمنا أن "الركاب" هي الإبل المخصّصة لما صلح للركوب والحمولة، أدركنا أنّ هذا الاختلاف البسيط جعل المتكلّم يغلّب تخيّرها، ويعدل عن سواها مثل: إبلي، أو جِمالي،... لأنّ هذا الفرق الدلالي يخدم غرضه، وإحساسه، وما في نفسه، إذ يبيّن مدى الضرر الذي لحق به، والإذلال الذي شغله، عندما تُضرب رِكابه المخصصة للركوب والحمولة، وما يلزم عنها من أمور العيش والحياة الكريمة، فتكون الشكوى محقّة، وأشدّ بلوغاً وبلاغاً وبلاغة.

وقد راعى عبد القاهر القراءةَ الشعريّة لهذا التشكيل البديعيّ، ونبّه إلى الفروق الدلاليّة بين الكلمة ومرادفتها، وبين الموقع النظمي والآخر، وإن لم تُراعَ مثل هذه الحقائق، فسيحدث تصدّع في فهم مقصد المبدع، وتنشأ ثغرة في صـدقه الفني، فالتخيّر التخييلي وَفق الحالة الشعوريّة المتحقـقة، والموقف النفـسي المـسيطر هو صاحب الحضور الأقوى، لذلك تمّ العدول عن الاحتمالات المتاحـة كلّها، المـتشابهة

٣٢ــ المصدر السابق ، ص١٣ ــ ١٤.

٣٣ ــ الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز ، ص٢٦٥.

٣٤ ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص١٤.

٣٥ ــ المصدر السابق ،ص١٤.

٣٦ ــ المصدر السابق ، ص١٤.

ظاهرياً في المعنى، إلى واحدٍ منها، يرى فيه المتكلّم خصوصيّة، أو ميزة، هو بحاجة إليها ليُتِمَّ المعنى، ويشبع الدلالة.

فبمثل هذا تتحقّق شعريّة السّجْع؛ لأن المتكلّم لم يقد المعنى قَوْداً، وقسْراً، نحو السجع، بل المعنى المناسب للموقف الشعوريّ هو الذي جذب السجع في "ركابي" جذْباً، وهذا الجذب هو قوّة تخيّريّة تخييليّة من أجل تقوية الدلالة على الشعور المسيطر والرؤى المهيمنة، وإشباعها.

فالسجع كلام، والكلام منظوم مركّب، ومرتبط بموقف، والمتكلّم "يتكلم ليُفهم، ويقول ليبين"[٣٧] عن عالمه الداخلي، وإن لم يراعَ هذا الأمر لخرج الكلام من مجال الشعريّة، ووقع القائل في عمياء، وأوقع السامع في خبط عشواء، فطمس المعنى، وأفسده[٣٨]، وجعل نفسه من فريق المتكلّفين الذين يتّهمهم عبد القاهر بالجهل، وعدم الدراية بجواهر الكلام وأسراره، وأنّهم عالة، وعبء، على صناعة اللغة الشعريّة، على خلاف العارفين بجواهر الكلام، الذين هم المبدعون الحقيقيّون، لأنّهم لا "يعرّجون على هذا الفنّ إلاّ بعد الثقة بسلامة المعنى وصحّته، وإلاّ حيث يأمنون جناية منه عليه"[٣٩]، فالدقة في الصياغة، ومراعاة الفروق الدلاليّة بين المتشابهات، وقراءة المختلف في المتشابه هي من أساسيات نجاح السجع وشعريّته.

ومن العارفين بجواهر الكلام – برأي عبد القاهر – كان الجاحظ، أبو عثمان عمروبن بحر، وذلك في خُطَبه في أوائل كتبه[٤٠]، كقوله في أول كتاب الحيوان:

" جَنَّبَكَ اللهُ الشُبْهَة، وعَصَمَكَ منَ الحَيْرَة، وجعل بينكَ وبينَ المعرفة سبباً، وبين الصدق نَسَباً، وحبَّبَ إليكَ التثبُّتَ، وزيَّنَ في عينيكَ الإنصاف، وأذاقَكَ حلاوةَ التقوى، وأشعر قلبكَ عِزَّ الحقّ، وأودعَ صدركَ بَرْدَ اليقين، وطرَدَ عنكَ ذُلَّ اليأس، وعرَّفَكَ ما في الباطل من الذّلّة، وما في الجهل من القِلَّة"[٤١].

٣٧ – المصدر السابق ، ص٩.

٣٨ – المصدر السابق ، ص٩.

٣٩ – المصدر السابق ، ص٩ – ١٠.

٤٠ – المصدر السابق ،ص ١٠.

٤١ – المصدر السابق ، ٩ص – ١٠. وانظر له في دلائل الإعجاز ، ص٩٧.

في قراءة هذا النصّ يرى عبد القاهر أن الجاحظ قد عدل عن الائتلاف المناسب لأسلوب السـجع، وكان ميسّراً له، وتخيّر الاختلاف، وإن كان أصعب منالاً، لكي لا يقع في عقوق المعنى، أو لكي يأمن جناية السجع المتكلف على الدلالة الشعريّة.

فقد تحوّل الجاحظ عن التوفيق بين "الشبهة" و"الحَيرة"، فلم يقسرهما على التسجيع، ولو تمّ هذا التوفيق لتحقّق السجع، لكنّه سيكون سجعاً متكلّفاً، مضرّاً بالدلالة، ثم إنّه عندما قال: "وزيّنَ في عينيك الإنصاف" لم يتكلّف إنشاء جملة تالية لها، ينهيها بلفظ (الخلاف) مثلاً، لكي يقرنه بـ (الإنصاف) فيحقق تواطؤ الفاصلتين على حرف واحد؛ لأنّ ذلك إن تحقّق وصار الكلام مسجوعاً سيغدو التكلّف فيه واضحاً، وتصير الجملة الثانية حشواً زائفاً، مضرّاً بالدلالة.

وكذلك عندما قال: (وأشعرَ قلبَك عِزَّ الحقّ) لم يردفه بجملة يشفع فيها (الحقّ) بـ(الصدق) مثلاً؛ لأن ذلك ـ وإن حقّق التسجيع ـ سيسيء إلى الدلالة، وسيكون تكراراً مخلاًّ، فأوجز، وفي الإيجاز بلاغة.

وتخيّر أيضاً أن يترك جملة (طردَ عنكَ ذُلَّ اليأس) من غير أن يشفعها بأخرى، يجعل فيها قرينة (لليأس) تحقّق السجع؛ لأنه سيكون قد تكلّف مشقّة الطلب، ووقع في التطويل من دون فائدة.

كلّ ذلك لأنّ التوفيق بين المعاني ـ وإن اختلفت ـ أحقّ من التوفيق بين الفواصل ـ وإن ائتلفت ـ والتوفيق بين المعاني بوصفها دلالات في هذا السياق أبلغ من التوفيق بين الألفاظ بوصفها أصواتاً تحقّق القافية النثرية المتوافقة في الفواصل الكلاميّة، لأن الألفاظ هنا "لا يوجد بينها وفاق إلا في الظواهر"(٤٢).

بهذا نجد أنّ القراءة المتأمّلة لتشكيل أسلوب السجع تجعلنا نلتقط ما يخدم فكرة شعريّة تخيّر المختلف، المختلف إعراباً، ومعنًى، ودلالةً، أما لو اكتفينا بالقراءة الظاهريّة، فسنُشَدّ إلى ذاك الاسترسال الصوتي والتوافق في العبارات، وننسى، أو نغفل، عمّا بين الكلمات من تفاوتٍ يحتاج إلى تكامل(٤٣)، لذلك حرص عبد القاهر على فكرة الموازنة الناجعة التي لا تقوم على الوفاق وحده، فالكلمات تلتئم وتختلف،

---

٤٢ ـ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص١٠.

٤٣ ـ ناصف، د. مصطفى، النقد العربي نحو نظرة ثانية، ص١١٥، ١١٦، ١١٧.

وفي كلام الجاحظ السابق لحظ اختلاف الصدق عن المعرفة، واختلاف السبب عن النسب، واختلاف التثبّت عن الإنصاف، واختلاف التقوى عن الحقّ، واختلاف الذلّة عن القلّة، فلا يمكن التضحية بهذه الاختلافات من أجل الانســجام الصوتي وحده [٤٤]، ولا يمكن الاقتصار على التقاط الأشباه والنظائر؛ لأنّ الإسراف فيها قد يحمل "في منطق عبد القاهر خبط العشواء، أو يحمل فكرة المكروه"[٤٥].

إنّ حقيقة الموازنة، عمقاً لا سطحاً، هي بين الصياغة المتخيّرة والنـــاتج الدلاليّ[٤٦]، أو بين المعنى وصورته، فظاهر التركيب اللغوي يحمل قيمة وفاعلية من كونه صورة لمعنى، أو بنية لناتجٍ دلالي؛ أي من كونه شكل المضمون، منه تنطلق الدلالة الشــعريّة التي تفتح بابَي التفسير والتأويل معاً، كما يــرى عبد القـــاهر[٤٧].

وبهذا يمكن أن يعدّ ما جاء به عبد القاهر مغايراً لما شاع في التفكير البلاغيّ من رؤية تجعل(السجع) مجرّد تحسين لفظي، وإضافة خارجيّة لا جوهريّة إلى الكلام، غير مؤثّرة في إنتاج الدلالة الشعريّة، وممّا يؤيّد ذلك أنّه يعرض الرأي القائل: " إنّما تصعُبُ مراعاة السجْع والوزن...إذا روعي المعنى"[٤٨]، وينكر سوء فهم الناس ربط الصياغة بالدلالة، وينكر القصور الواضح في الفصل بين الأداء اللغوي المسجوع ونتاجه الدلاليّ الرؤيوي، لذلك يقول:

"فصعوبةُ ما صَعُبَ من السجْع، هي صعوبة عَرَضتْ في المعاني من أجل الألفاظ، وذاك أنّه صَعُبَ عليكَ أن توفّق بين معاني تلك الألفاظ المسجَّعة وبين معاني الفصول التي جُعِلَتْ أردافاً لها، فلم تستطع ذلك إلاّ بعــد أن عَــدَلْتَ عن أسلوب إلى أسلوب، أو دخلـــتَ في ضَرْبٍ من المجاز، أو أخـــذت في نوعٍ من الاتّساع" [٤٩].

---

٤٤ ــ المرجع السابق ، ص١١٦.

٤٥ ــ المرجع السابق، ص١١٦.

٤٦ ــ عبد المطلب، د. محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص ٩٤.

٤٧ ــ الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص٤٥٤ ــ ٤٥٥

٤٨ ــ المصدر السابق ، ص٦٠.

٤٩ ــ المصدر السابق، ص٦١ ــ ٦٢ .

فالعــدول الذي ألحّ عليه عبد القاهر هــو إجراء إبداعيّ انزياحيّ على مستــويي الكلام، العمــوديّ (الاستبدالي ــ الاختياري) والأفقيّ (التركيبي)، وكلاهما من تجلّيات الشعريّة المعاصرة، ممّا يدلّ على أن الظاهرة البديعيّة ــ ومنها السجْع ــ ظاهرة أسلوبيّة، تأتي قيمتها من الدلالات الخاصّة التي تخرج إليها في السياق، أو التي تنزاح إليها، فتتخلّق متغيّرات أسلوبيّة ومن ثمّ دلاليّة.

وبذا يغدو السجع ذا قيمة أدبيّة عُليا، لم تأتِه من كونه مجرّد أداء صوتيّ، أو مجرّد صوت مفرد لا ينتمي إلى لفظ دالّ، ومن ثمّ إلى نظم منتج للدلالة، بل أتته من خلال موقعيّته النظميّة السياقيّة، والموقعيّة هنا تعني التشارك الفعّال بين العناصر لإتمام التشكيل التصويري، إذ يكون كلّ عنصر فاعلاً ومتفاعلاً في آن، فلا قيمة أو فاعليّة للعنصر السجعي من حيث هو صوت مسموع وحروف تتوالى في النطق، وإنّما يكون ذلك لِما بين معاني الألفاظ من الاتّساق العجيب، كما يقول عبد القاهر[٥٠]، لأنّ "الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي مجرّدة، ولا من حيث هي كَلِمٌ مفردةٌ، وأنّ الفضيلةَ وخلافَها، في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها" [٥١].

ثالثاً ــ ائتلاف المختلف في " المطابقة " :

المطابقة في التعريف البلاغيّ هي "الجمع بين المتضادّين، أي معنيين متقابلين في الجملة"[٥٢]، وعند عبد القاهر تتجلّى شعريّة الطباق في المقدرة على إدراك التآلف والانسجام في قلب التخالف والتباين، ولا سيّما أنّه جعل المقدرة الإبداعيّة للمبدع تأتي من مقدرته على التفطّن إلى العلاقات الخفيّة بين عناصر الصورة، لذلك جاءت المادة المتعلّقة بالطباق عنده في القسم "التخييلي" من قسْمَي المعنى[٥٣].

من ذلك قول الشاعر:[٥٤]

الشيبُ كُرْهٌ، وكُرْهٌ أنْ يفارقَني   أعجبْ بشيءٍ على البغضاءِ مودودِ

---

٥٠ ــ المصدر السابق ، ص٤٦.

٥١ ــ المصدر السابق ، ص٤٦.

٥٢ ــ القزويني، الخطيب ، الإيضاح في علوم البلاغة، ٦ : ٧.

٥٣ ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص٢٦٧.

٥٤ ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص٢٦٧.

وهو عنده من التخييل القويّ، بل الأقــوى، ولشدّة قوّته وشاعــريّته يُظَــنُّ حقاً وصدقاً[٥٥]، فإذا رجعتَ إلى التحقيق، كانت الكراهةُ والبغــضاءُ لاحقة للشيب على الحقيقة، فأما كونه مراداً ومودوداً، فمتخيــّلٌ فيه[٥٦].

إن المطابقة واقعة بين المتناقضين الآتيين:

١ــ وجود الشيب كرهٌ.

٢ ــ مفارقة الشيب كرهُ.

فــ "الوجود" و"المفارقة"، أو الحضور والغياب، ضدّان، لكنّهما تفاعلا في هذا السياق مع متشابهين أو متماثلين، هما: الكراهة والبغضاء، وقد تحقــّقت شعريّة النظم بالجمع بينهما في صورة كلاميّة يأتلف فيها الضدّان: الحضور والغياب، في التركيب اللغويّ: "الشيب كرهٌ، وكرهٌ أن يفارقني"، ثم تبرز صورة تضادّ آخر متمّم، في قلب المتشابه (الكراهة والبغضاء)، إنها ثنائيّة: البغض والودّ، في تشكيلٍ لغويّ هو: (أعجبْ بشيء على البغضاء مودود).

فالصورتان قائمتان في تكوينٍ نفسيّ واحد على هيئة صورة متكاملة، مترابطة العناصر، يمكن رسم تشكيلها على النحو الآتي:

أ ــ ١ ــ المختلف : حضور الشيب ــ غياب الشيب.

٢ ــ المتشابه : حضور الشيب بُغضٌ ــ غياب الشيب بغض.

٣ ــ صورة الائتلاف النظمي بينهما : الشيبُ كُرهٌ وكُرهٌ أن يفارقني.

ب ــ ١ ــ المختلف : البغضاء ــ مودود.

٢ ــ المتشابه : وجود الشيب ــ بقاء الشيب.

٣ ــ صورة الائتلاف النظميّ بينهما : أعجب بشيء على البغضاء مودود.

ج ــ صورة التكوين الكلّي كثّفت التضادّ في ثنائيتين متشابكتين :

الشيبُ كُرهٌ، وكُرهٌ أن يفارقني أعجبْ بشيء على البغضاء مودودِ

وقراءة عبد القاهر لهذه الشبكة العلائقيّة تبيّن ما يأتي :

٥٥ ــ المصدر السابق، ص ٢٦٨.

٥٦ ــ المصدر السابق، ص ٢٦٨.

١ ــ في التلقّي الأوّليّ، أو في المستوى السطحي، تطفو الدلالة الظاهرة الصريحة للنظم الطباقي، منتجة معنًى سليماً هو صدق وحقيقة؛ "لأن الإنسان لا يعجبه أن يدركه الشيب"[٥٧].

٢ــ أمّا في التلقّي الأعمق، فسرعان ما ينشط الخيال الثانويّ الإبداعيّ، ليثبت في المستوى العميق من القراءة العكسَ، إذ تنبثق الدلالة المستترة الضمنيّة للكلام، وتأتي المحصّلة الدلالية مختلفة؛ إذ يحدث تحوّل قويّ في المعنى الأوليّ، ينزاح به إلى دلالة جديدة، ناتجة من خصوصيّة الصياغة في قوله :

على البغضاء مودود، ومن حافزها الشعوريّ فإن هو أدركه كره أن يفارقه بتعبير عبد القاهر، وبهذا يلتقي المختلفان فتراه لذلك ينكره ويتكرّهه على إرادته أن يدومَ له.

إن التأمّل في قراءة عبد القاهر يكشف أنّها تقوم على ربط التناقض الظاهري بالتآلف الفنيّ التخييلي، ففي الظاهر: الكراهة والبغضاء تأتيان من بعد حصول الشيب حقيقة، أما في المتخيّل: فتنقلب الكراهة والبغضاء (المتشابهتان) إلى نقيضهما؛ إذ يصير الشيب مُراداً، مودوداً دوامُه، لا مكروهاً، وتسري فاعليّة المتضادين معاً في النفس دفعةً واحدة، بدليل الواو التي تجعل الإحساس بالمتضادّين مشتركاً فتراه لذلك ينكره ويتكرّهه على إرادته أن يدوم له، وتفاعل الدلالتين (الظاهرة والمتخيّلة) ينتج كشفاً نفسيّاً عميقاً إذ يحمل ظاهر الأمر في ظهور الشيب إحساساً ببدء زوال الحياة، ويصبح بذلك مؤشّراً على الفناء، ومن ثم صار في الوقْع النفسيّ مكروهاً بغيضاً مردوداً، أما في المتخيّل فيتحوّل الوقْع، أو الأثر، أو الموقف، من كراهة ظهور الشيب إلى رغبةٍ في عدم مفارقته أو غيابه؛ لأن بقاءه يحمل إحساساً متخيّلاً باستمرار الحياة، ويصبح مؤشّراً على البقاء، فصار لهذا مودوداً، مراداً، مرغوباً. ولعلّ الجديد المخترَع هنا، الذي استوقف عبد القاهر، هو في قوله: "كره أن يفارقني" ــ من بعد أن قال مصرّحاً : "الشيب كرهٌ" ــ الذي شكّل مفتاح الصدمة الشعريّة، بما يحمل من انزياح، أو عدول مفاجئ، في دلالة الإحساس بظهور الشيب، عن السائد الذي يقرن الشيب بالزوال، والتلاشي، وبالتحوّل من ربيع العمر إلى خريفه...،أما غياب الشيب (مفارقته) في سياق البيت فلا يعني تحوّل اللون الأبيض إلى اللون الأسود،

٥٧ ــ المصدر السابق ، ص٢٦٨.

ومن ثم عودة الشباب، فزوال الشيب لا يعني الرجوع إلى ما كان من الشباب والغضارة؛ أي لا يعني الرجوع إلى الوراء وإنما يعنى التقدم إلى ما سيكون من الذبول... والنهاية؛ لذا كره الشاعر مفارقته وتودّد إلى بقائه أملاً في دفع الإحساس بالزوال.

ولعلّ في هذا كلّه تجلّيات واضحة للشعريّة، ومن تجلّياتها أيضاً أن تكون الصنعة والمهارة والحِذْق في أن جمعَ الشاعر أعناقَ المتنافرات في ربقَةٍ [٥٨]، وتفطّن إلى إقامة الائتلاف بين المختلفات (بغضاء الشيب ووداده في الوقت نفسه).

لقد عالج عبد القاهر الظاهرة الطباقيّة وقرأها بوصفها ظاهرة أسلوبيّة تنتمي إلى نظمٍ متكامل، وإلى سياق له معطياته المقاليّة والمقاميّة، ولم يقم بعزلها عن سياقها؛ لأنه على وعي وإدراك بأن العزل هنا "يشوّه نظام القيم الفنيّة"[٥٩]، ويهدر طاقاتها الجماليّة والدلاليّة.

لقد قرأ كلاًّ من: (على البغضاء مودود) و(الشيب كرهٌ وكرهٌ أن يفارقني) في إطارالدلالة التي يفرزها النظم المخصوص للبيت، والتي يوحي بها السياق الكلّي، غير مقتصرٍ على المعنى الذي يفرزه المعجم لــ (البغضاء، مودود) ولــ (ظهور الشيب، مفارقة الشيب)، أو المعنى الذي يشي به العرف والمعتاد، فركز اهتمامه في الدلالة السياقيّة، مدركاً أنها دلالةٌ لاحقة، متولّدة، مستحدثة، يُحدثها النظم ويخلّقها، وليست دلالةً سابقة جاهزة.

وبالقراءة نفسها يتناول عبد القاهر الطباق في قول البحتري:[٦٠]

وبياضُ البازيّ أصدقُ حُسْناً   إذا تأمّلْتَ من سوادِ الغُراب

مُظهراً الثنائية : بياض البازيّ له حُسنُ صادق ــ حقيقة.
سواد الغراب له حُسنٌ كاذب ــ خديعة.

وهذا الطباق مضمَّن لصورتين رمزيّتين، إذ يرمز بالبــياض (الحقيقة) إلى الشيب، وبالسواد(الخديعة) إلى الشــباب، وعندمـــــا يفــضل الشـــاعر الشـــيب على

٥٨ ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص١٤٨.

٥٩ ــ ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية ، ص٧٠، ٧٢.

٦٠ ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص٢٦٨.

الشباب يكون قد انزاح إلى رؤيا مخالفة للمألوف ظاهريّاً، عندما يفضّل المرء الشيب على الشباب، لكنّها منسجمة مؤتلفة داخليّاً إذ يفضل المرء الحقيقة على الخديعة.

فبهذا التشكيل الصياغيّ للمطابقة أوهَمنا الشاعر بواقعيّة الصورة ليقوّي مصداقيّة رؤاه، يقول عبد القاهـر: ليس إذا كان البياضُ في البازيّ آنقَ في العين... من سوادٍ في الغراب، وجب لذلك أن لا يُذَمَّ الشيبُ ولا تنفِرُ منه (الطباع). لأن الأمر ليس في تحوّل الصبغ وتبدّل اللون، ولا صدّت الغواني لمجرّد البياض، لأن البياض عندهنّ قد يكون محبّباً في الثياب وألوان الزهر مثلاً... فعندما أنكرْنَ ابيضاض شَعر الفتى صَدَدْنَ عنه ليس من أجل اللون ذاته، بل لذهاب بهجان الفتى وإدباره في حياته، ولو عدِم البازيّ فضيلةَ أنّه جارح، وأنّه من عتيق الطير، لم تجد لبياضه الحُسن الذي تراه، ولم يكن للمحتجّ به على من يُنكر الشيب ويذمّه ما تراه... وكما لم تكن العلّةُ في كراهة الشيب بياضَه، ولم يكن البياض هو الذي ولّد الصدود والإنكار، كذلك لم يحسُن سواد الشَّعر في المرأى لكونه سواداً فقط، بل لأنّه مؤشّر على (رونق الشباب ونضارته) فيولّد في النفس الإقبال، والثقة بالبقاء، ويُبعد الخوف من الفناء(٦١).

إن هذا الكلام يذكّرنا بقولٍ آخر له، وهو أنّ كلمة، إذا ما أعجبتنا في موقعٍ نظميّ معيّن، لا يعني أنها تروقنا وتعجبنا في موقع آخر للسبب نفسه، "بل ليس من فضلٍ ومزيّة إلاّ بحسب الموضع، وبحسَب المعنى الذي تريد والغرض الذي تؤمّ"(٦٢)، بمعنى أنّ القيمةَ الشعريّة للكلمة مرهونةٌ بالسياق الذي تُستنبت فيه متفاعلة بمعطياته، الداخلية والخارجية، على نحو ما تقوم عليه الشعريّة المعاصرة في اتّكالها على المعطى الصياغي، وفي جعل اللغة تركيبّة قائمة في ذاتها "أي أنّها كُلٌّ يقوم على ظواهر مترابطة العناصر، ماهيّة كل عنصر وقْف على بقيّة العناصر بحيث لا يتحدّد أحدها إلا بعلاقته بالعناصر الأخرى" (٦٣).

والأمر نفسه بالنسبة إلى ثنائيّة البـياض والسواد، أو الـشيب والشباب، في سيـاق البيت السابق، فليس كل بياض يحبّب إلى النفس لمـجرّد بياضـه، وليس كل

٦١ ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص٢٦٨ ــ ٢٦٩.

٦٢ ــ الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز ، ص٧٨.

٦٣ ــ ناظم، حسن ، مفاهيم الشعرية ، ص٧٣.

سواد تنفر منه النفس لمجرّد سواده، فإذا ما قارنّا هنا بين البياض مضافاً إليه البازيّ في صيغة (بياض البازيّ) والسواد مضافاً إليه الغراب في صيغة (سواد الغراب)، لم تكن الأولى شعريّة مرغّبة والثانية لا شعريّة منفّرة، لمجرّد اللون فيهما، ولكن بسبب ارتباط الأولى بالبازيّ بعلاقة الإضافة...ومن ثمّ بما يرمز إليه المضاف إليه "من فضيلة أنّه جارح، وأنه من عتيق الطير" ممّا أكسب البياض دلالة جماليّة نفسيّة، إذ ترغب به النفس وتأنس، وبسبب ارتباط الثانية بالغراب بالعلاقة نفسها(الإضافة)... ومن ثمّ بما يرمز إليه المضاف إليه من المعاني التي تدلّ على التشاؤم، مما يجعل النفس تصدّ عنه وتنفر.

وبهذه التحوّلات صار(الشيب) يعادل البازيّ، و(الشباب) يعادل الغراب، فاكتسبت الرغبة في بقاء الشيب خصوصيّة مرهونة بالموقف الشعوري الرؤيوي الخاص على النحو الذي تبيّن، لا حسب الرأي السائد.

فلعلّ الإضافة المهمّة في هذه القراءة للمطابقة هي تنبيه عبد القاهر إلى التحوّل أو الانزياح الذي حدث في ترْك المعاني المألوفة السائدة التي يُكره الشيب لأجلها ويُعاب، والعدول عنها، وتجاوزها، إلى دلالات جديدة مستحدثة مخترعة، متولّدة من السياق، وألصق بالموقف الشعوريّ المسيطر، وهو الرغبة في استمرار الحياة وتجميل القبيح لأجلها، فجاءت الصياغة نتاج خيالٍ ابتكاريّ، مبني على شعورٍ مهيمن، هو هروب النفس من دلالات الشيب المألوفة، أو النظر برؤيا غير مألوفة للأشياء المألوفة على سبيل التخيّل كما يقول عبد القاهر، فالشاعر هنا ابتكر، أو استحدث، مفهوماً جديداً لبياض الشيب من خلال ما يتراءى له، عبر استحداث أسلوبٍ تصويريّ لغويّ طباقيّ على النحو الذي جاء عليه في البيت[٦٤].

إنّ في هذا تأكيداً من عبد القاهر على التوغّل في قراءة النظم لكي تُكشف الدلالات التي لا يمكن كشفها بالقراءة أُحاديّة الاتجاه، سطحيّة الأداء، قصيرة النفَس، ولا يمكن أن تكون قراءةً ناضجة فاعلة إلا إذا راعت الرؤيا الشعريّة، والشعور المسيطر، والدلالات النفسيّة لمفارقة السواد (الشباب) قسراً، وتقبّل البياض

٦٤ ـــ والأمر نفسه في قراءته لقول البحتري :

والصارم المصقولُ أحسنُ حالةً   يومَ الوغى من صارمٍ لم يُصْقَلِ

ينظر : الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص٢٧٠.

(الشيب) قسراً أيضاً، فلم يكتفِ عبد القاهر بالفلسفة الظاهرية لأنه رأى الشاعر عكَس المعايير وقلَبها بالنظم اللغوي المخصوص الذي تخيره؛ إذ تودّد إلى الشيب وقد جرت العادة أن يُبغَض، وأبغض الشباب وقد جرت العادة أن تتعلّق به النفس وداً.

ولأمرٍ ما ألـحّ عبد القاهر على أسلوب المطابـقة في سياق المشـيب، منه قول الشاعر:[٦٥]

لا تعجبي يا سلْمُ من رجلٍ ضحكَ المشيبُ برأسهِ فبكى

رابطاً التضادّ في "ضحك" و"بكى" بالمجال التخييلي لا المعجمي، وبالعمق الرؤيـوي، فجاء التصوير الاستعاري (ضحك المشيب) مقروناً بالتـصوير الكنائي (بكى الرجل)، ومسبّباً له، على نحوٍ مخيّل دقيق، أخفى فيه الشاعر صورة التشبيه[٦٦] المبطنة بين "ضحْك المشيب" و"بكاء الرجل"، ولم يكن الأمر عنده مجرّد تضادّ معجميّ بين كلمتين مفردتين، بل تعدّاه إلى المجال السياقي، والعمق الرؤيوي الخاصّ بالتجربة الانفعاليّة، وهي أساس الخيال الخلاّق المبدع، فلولا تلك الخلفيّة الشعوريّة لما تقاربت الفجوة ما بين متنافرين هما: المجاز في (ضحْك المشيبِ) والحقيقة في (بكاء الرجل)، ولما تآلف الضدان في تشكيل لغوي دقيق السبل، أعطيا دلالة على شدّة مرارة الموقف وعمق المأساة، والجزَع الذي يحلّ بالإنسان عندما يواجه قسوة الذبول والتلاشي... ولاسيّما إذا صدّت (سلمى) ونفرت نفوراً وقْعُه موتٌ عند الشاعر، وبذا يكون الناتج مؤلِّـفاً بين التنافر الظاهري في (ضحك، بكى)، والتوافق العمقي في (أبكاني، بكيت)، وهنا تدخل الدلالة في حيّز المعاني الثواني، ومعنى المعنى، ومن ثمّ تكتسب شرعيّة الانتماء إلى الشعريّة.

رابعاً ـ التعليل التخييلي المخترَع في " حُسْن التعليل "

يصنّف حُسن التعليل بديعيّاً من النوع المعنـويّ، وهو في الـبلاغة "نفيُ العـلّة الطبيعيّة وادّعاء علّة أخـرى"[٦٧]، وعرّفه عبد القاهر بقوله: "أن يكون للـمعنى من

٦٥ ـ المصدر السابق ، ص٢٩٤.

٦٦ ـ المصدر السابق ، ص٢٩٤.

٦٧ ـ ينظر : القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة ، ٦ : ٦٧.

المعاني والفعل من الأفعال علّةٌ مشهورة عن طريق العادات والطباع، ثمّ يجيء الشاعر فيمنع أن تكون لتلك العلّة المعروفة، ويضع له علّة أخرى"[٦٨] وضْعاً من عنده واختراعاً[٦٩].

إنّ في هذا التعريف ـ بدءاً ـ مؤشّراً واضحاً على أهمّ مظاهر الشعريّة، وهو العدول، أو الانزياح المتجسّد في منع العلّة المألوفة من الفاعليّة، ثمّ تفعيل علّة أخرى مُخترعة، مُدّعاة، متخيّلة، وسيتبين فيما سيأتي ضرورة هذا الاختراع وبلاغته وشعريّته.

والشاهد الشهير الذي دار عليه نقاش عبد القاهر هو قول المتنبّي في مدح بدر بن عمّار:

ما به قَتْلُ أعاديهِ ولكن   يتّقي إخلافَ ما ترجو الذئابُ[٧٠]

في قراءة حُسن التعليل التخييلي هنا يوازن عبد القاهر بين مستويين من المعنى: الأول يراعي الأصل، والمثال، والمألوف، ويكون عامّاً مشتركاً، وربّما خلا من الإبداع أو الاختراع، أما الثاني فهو مستوًى مختلفٌ مغاير للمألوف من العادات والطباع أيضاً، عدل إليه الشاعر قافزاً فوق الأوّل وأصوله، متجاوزاً إياه، تاركاً فضاءً أو هوّةً بينهما.

المستوى الأول يقول: إذا قتَلَ الرجلُ أعداءه "فلإرادته هلاكَهم، وأن يدفع مضارّهم عن نفسه، وليسلمَ مُلْكَهُ، ويصفوَ من منازعتهم"[٧١]، وهذا من صور المديح المألوفة، التقليديّة، وباختيارها يكون الشاعر مبدعاً بالعرف الجمعيّ التقليديّ، ولكن ليس بعرف عبد القاهر والمتنبّي؛ إذ لمّا كثر تداولُ هذا المعنى صار مستهلكاً مبتذلاً، فلم يرُق لشاعرٍ مثل المتنبي، فأراد التجاوز والاختراع بما يميزه، ويظهر فرادته، فنفى عن طريق خصوصيّة النظم ما تعارفه الناس، وما ألفته العادات والطباع، مستخدماً في الصدارة أسلوب النفي (ما به قَتْلُ أعاديه)، والنفي هنا بمنزلة رفض المتداول المألوف من معنى قتل الأعداء، وبمنزلة القرينة

---

٦٨ ـ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص٢٩٦.

٦٩ ـ المصدر السابق ، ص٢٨٠.

٧٠ ـ المصدر السابق ، ص٢٩٦.

٧١ ـ المصدر السابق ، ص٢٩٦.

لإثبات المغايَرة، وبناءً على ذلك، إن كان لابدّ من بديل عن المعنى المسلوب، المرفوض، فليكن بديلاً جديداً مخترعاً، مغايراً مختلفاً عن الأوّل غريباً عنه، مناسباً لرؤى الشاعر، فبدأ الشاعر بصوغه بطريقةٍ أسلوبيّة مخصوصة متخيّرة أيضاً (و لكن يتّقي إخلاف ما ترجو الذئاب) عن طريق الإثبات لا النفي، مدّعياً "أن العلّة في قتْل الممدوح لأعدائه غير ذلك...حتى يكون في استئناف هذه العلّة المدّعاة فائدة شريفة فيما يتّصل بالممدوح...كقصد المتنبّي هنا في أن يبالغَ في وصفهِ بالسخاء والجود، وأنّ طبيعة الكرم قد غلبت عليه، ومحبّته أن يُصدّق رجاء الراجين، وأن يجنّبهم الخيبة في آمالهم، قد بلغت به هذا الحدّ. فلمّا علم أنّه إذا غدا للحرب غَدَت الذئاب تتوقّع أن يتسع عليها الرزق، ويُخْصِبَ لها الوقت من قتلى عِداه، كرِهَ أن يُخْلِفَها، وأن يخيّبَ رجاءها ولا يسعفها"(٧٢) .

ويستنطق عبد القاهر التشكيل البديعيّ هنا بفائدةٍ أخرى غير المبالغة في وصف الممدوح بالسّخاء والجود وهي أنّ فيه نوعاً آخر من المدح "وهو أنّه يهزم العِدى ويكسرهم كسراً لا يطمعون بعده في المعاودة، فيستغني بذلك عن قتلهم وإراقة دمائهم وأنّه ليس ممّن يُسْرِفُ في القتل طاعةً للغَيْظِ والحَنَق"(٧٣).

فلولا خصوصيّة التركيب اللغوي الذي صاغه الشاعر في تشكيل بديعي انزياحي يسمى "حُسن التعليل" لما حمل البيت شيئاً جديداً لافتاً، ولما صار الممدوح مميّزاً مُجدِّداً في معنى "قتْل الأعداء"،جاعلاً هذا القتل المخترَع مفتاحاً للسلم الدائم وحفظ الأرواح، وبذلك يكون قد رسم صورةً جديدة للبطولة، وربّما كانت فكرة البطولة المتفرّدة هي المحفّز التخييلي للمتنبّي لتكون بطولة في جود الممدوح، وإبداعاً فيه، وبطولة في فكر المتنبي وإبداعاً في رؤاه.

لقد دعا عبد القاهر المتلقّي، أو "المحصّل" كما دعاه(٧٤)، إلى أن "يفكّر في أول الحديث وآخره"(٧٥) وإلى أن يديمَ النظر والروية، وإلى محاورةِ التفاصيل وتركيب العناصر؛ لأنّ من شأن حكم المحصّل أن لا ينظُر في تلاقي المعاني

٧٢ ــ المصدر السابق ، ص٢٩٦.

٧٣ ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص٢٩٦، ٢٩٧.

٧٤ ــ المصدر السابق ، ص٢٨٠.

٧٥ ــ المصدر السابق ، ص٣٠١.

وتناظرها إلى جُمَل الأمور، وإلى الإطلاق والعموم، بل ينبغي أن يدقّقَ النظر في ذلك ويراعي التناسب من طريق الخصوص والتفاصيل" [٧٦].

وتلبية لدعوته إلى رصد الخصائص والتفاصيل ــ ولا سيّما ما يتعلّق بالتحوّل والاتساع [٧٧] ــ نجد في البيت تحوّلاً على الصعيد اللغوي الصياغيّ تجلّى في الانتقال من المعنى الأول (قَتْل الأعداء لأسباب معروفة) إلى الثاني (قتْلهم ليتّقي إخلافَ ما ترجو الذئاب..)، عن طريق أهمّ عنصرين في التركيب هما النفي (ما به..)، والاستدراك مع الإثبات (و لكن..)، ممّا جعل البناء بناءً كليّاً لا يُجزّأ، وتحقّقت الشعريّة ببُعد المسافة التي أحدثها الشاعر صياغةً، بين رؤيتين متباعدتين لمفهوم "قتْل الأعداء"، بين الخصائص التي يمتلكها "قتْل الأعداء" بمعناه المألوف، المتوقع، الواقع في حيّز الممكن، والترابطات الجديدة التي يثيرها "قتْل الأعداء" بمفهومه الجديد المتخيّل، الواقع في حيّز المعجز، "إنه انتقالٌ من كون إلى كون، أي خلق مسافة توتّر شاسعة بين كونين، وفعل الخلق هو ما يولّد الشعريّة " [٧٨]، والمتنبّي اختلق علّة " لقتل الأعداء" اختلاقاً، ووضعها وضعاً، واخترعها اختراعاً، وهي غير حاصلة على الحقيقة، بل على التأوّل كما يقول عبد القاهر [٧٩].

ولولا ذلك لما استطاع " المحصّل " أن يتقصّى فضاءات الدلالة ويتأوّلها تأوّلاً يليق بلغة شعر المتنبّي، لذلك ترى عبد القاهر يسوقنا سوقاً إلى التأمّل في بطولة جود الممدوح "التي بلغت به هذا الحدّ" [٨٠]، ويتساءل ــ كالمتنبّي ــ عن "جنون الكرم والسخاء" [٨١].

ولأنّ عبد القاهر "يعطي لما يقرأ قدراً من الكمال" [٨٢] فإنّ كمالَ صورة بطولة الكرم والسّخاء لا يكون بغير هذا التجاوز الصارخ، والتخطّي الجريء لصورة الكرم البالية الصدئة، فكان التكوين البديعيّ بأسلوب "حُسن التعليل" سبيله إلى ذلك.

---

٧٦ ــ المصدر السابق ، ص٢٨٠.

٧٧ ــ الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز ، ص٦٢.

٧٨ ــ ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية ، ص١٣٢.

٧٩ ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص٢٨٠، ٢٨١، ٢٧٧.

٨٠ ــ المصدر السابق ، ص٢٩٦.

٨١ ــ ناصف، د. مصطفى، النقد العربي نحو نظرة ثانية ، ص٨٤، ٨٥.

٨٢ ــ ناصف، د. مصطفى، النقد العربي نحو نظرة ثانية ، ص٨٥.

والسعي إلى الكمال جعل عبد القاهر يلحّ في قراءته على تنقية فكرة البأس من العداوة، وتنقية فكرة الجود من المنفعة الشخصية، فتخلقت بطولة لا تألفها العادات، إنه "المعجز" الذي شُغل به أبو الطيب من أوله إلى آخره[٨٣].

وتومئ قراءة عبد القاهر أيضاً إلى "عبث أبي الطيب بفكرة الحرب من وجه خفيّ، أو حاجة مفهوم الحرب، بعد هذا الزمن المديد إلى معاودة نظر" [٨٤]، أهي من معنى الغلبة، والبطولة، والنصر.

لكن الفرق جاء واضحاً في إبداع أبي الطيّب وفي قراءة عبد القاهر، فالاختلاف بيّن؛ إذ إنّ المتنبّي قلَبَ المفاهيم المنوطة بقتل الأعداء عما هي عند مسلم والنابغة، وعدل عنها، إلى فكرة اخترعها هي فكرة بطولة الكرم أو جنونه، كما مرّ سابقاً.

ومن الخطوات التي يكمل بها عبد القاهر قراءته لبيت المتنبّي هي مقارنته بقول الشاعر:

وإني لأستَغْشي وما بيَ نَعْسَةٌ لعلّ خيالاً منكِ يلقى خياليا [٨٥]

الذي يلقى عنده درجة من الشعريّة أقلّ من بيت المتنبّي، لأنّه "لا يبلغ في القوّة ذلك المبلغ في الغرابة والبُعد عن العادة"[٨٦]، كونه ممكن الحدوث عادةً، فإذا بَعُدَ عهدُ المتيّم بحبيبه رغب أن يراه في المنام فجاز أن يريد النوم النومَ خاصّاً له[٨٧]. فهنا لم تحدث منافرة صارخة بين المألوف الممكن، والمتخيّل المعجز، كون العلّة المدّعاة في المألوف ليس فيها "بدعٌ ولا منكر"[٨٨]، فلم يتعمق الشاعر، أو يوغل، في ادّعاء العلّة التي لأجلها طلب النوم وأراده، ولم يخترع جديداً مغايراً للتوقّع، وكاسراً له، ولم يباعد بالصنعة بين الطرفين المقارنين، ولم يخلع عنه صورته القديمة خلعاً كما فعل المتنبّي على حدّ قول عبد القاهر[٨٩]، لذلك " لا شبهة في

٨٣ ـــ المرجع السابق ، ص٨٥ ـــ ٨٦.

٨٤ ـــ المرجع السابق ، ص٨٧.

٨٥ ـــ المصدر السابق ، ص٢٩٨.

٨٦ ـــ المصدر السابق ، ص٢٩٨.

٨٧ ـــ المصدر السابق ، ص٢٩٨.

٨٨ ـــ الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز ، ص٢٨٠.

٨٩ ـــ المصدر السابق ، ٢٧٨، ٣٠١.

قصور البيت الثاني عن الأول"(٩٠).

خاتمة:

لقد بيّنت هذه الدراسة أنّ قراءة الإمام عبد القاهر الجرجانيّ لمظاهر التشكيل البديعيّ في الخطاب الأدبيّ، لم تكن من قبيل الاهتمام بالزخرف والتحسين الشكليين غير المؤثّرين في خلق المعنى، فلقد سعى إلى بيان فاعليّة التشكيل البديعيّ ودوره في خلق الدلالة الشعريّة، وإلى إثبات أنّ مظاهر الشعريّة في الكلام أمورٌ هي في جوهرها من "النظم المخصوص" أو "الأسلوب".

ولقد جعله الاهتمام بخصوصيّة النظم يركّز في الجديد، المختَرع، غير المألوف، وفي العدول وأشكاله، والتخييل وطاقاته، وفي تأليف المختلفات، وجمْع المتباينات في رِبْقَةٍ كما يقول، وغير ذلك من الخصائص التي ترصدها الشعريّة الحديثة.

المصادر والمراجع

١ – التبريزيّ، الخطيب، *ديوان أبي تمّام*، تحقيق محّمد عبدُه عزّام، ط ٥، دار المعارف.

٢ – الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، *الحيوان*، تحقيق عبد السلام محّمد هارون، منشورات المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، لبنان، ط٣، ١٣٨٨ هـ ــ ١٩٦٩ م.

٣ – الجرجانيّ، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محّمد، *أسرار البلاغة*، قرأه وعلق عليه محمود محّمد شاكر، الناشرمطبعة المدنيّ بالقاهرة، دار المدنيّ بجدّة، ط١، ١٤١٢ هـ ــ ١٩٩١ م.

٤– الجرجانيّ، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمّد، *دلائل الإعجاز*، قرأه وعلّق عليه محمود محمّد شاكر، الناشرمطبعة المدنيّ بمصر، دار المدنيّ بجدّة، ط٣، ١٤١٢ هـ ــ ١٩٩٢ م.

٩٠ ــ المصدر السابق، ص٣٠٠.

٥- ده سوسُّر، فردينان، *محاضرات في الألسنيّة العامّة*، ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر، دار نعمان، لبنان.

٦- الرباعي، د. عبد القادر، *" طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة " الربيع " لأبي تمّام*، دراسة نصيّة، فصول (مجلة النقد الأدبي)، قراءة الشعر القديم، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٥ م، ص١٠٥ ـ ١٤٠.

٧- عبد المطلب، د. محمّد، *قضايا الحداثـة عند عبد القاهر الجرجانيّ*، الشركة المصريّة العالميّة للنشـر (لونجمان)، ط١، ١٩٩٥ م.

٨ – الغذّاميّ، د. عبد الله محمّد، *المشاكلة والاختلاف*، "قراءة في النظريّة النقديّة العربيّة وبحث في الشبيه المختلف"، المركز الثقافيّ العربيّ، ط١، ١٩٩٤ م.

٩ – القزويني، الخطيب، *الإيضاح في علوم البلاغة*، شرح وتعليق د. محمّد عبد المنعم خفاجي، منشورات دار الكتّاب اللبناني، بيروت، ط٤، ١٣٩٥ هـ، ١٩٧٥ م.

١٠- ناصف، د. مصطفى، *النقد العربي نحو نظرة ثانية*، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهريّة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو القعدة ١٤٢٠ هـ، مارس / آذار ٢٠٠٠ م.

١١- ناظم، حسن، *مفاهيم الشعريّة*، دراسـة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤ م.

مجلة دراسات فى اللّغة العربيّة وآدابها، فصليّة محكّمة، العدد ١، ربيع ١٣٨٩ هـ ش، ٢٠١٠ م

تلقي الصورة في قصيدة إيوان كسرى للبحتري
(من الرؤية البصرية إلى الرؤية الفكرية)

فرامرز ميرزايي*

الملخص

سينية البحتري المشهورة في وصف أيوان كسرى من عيون الشعر العربي في فن الوصف، وأجمل ما فيها وقفته أمام الصورة القائمة على أحد جدران القصر. وكانت الرسوم والصور على جدران القصور من مظاهر الحياة الفارسية. شاهد البحتري صورة معركة أنطاكية التي انتصر فيها الفرس على الروم، ففاجأته اللوحة فأخذ يصفها وصفاً دقيقاً حياً، حتى يوشک من يقرأ صورة أنطاكية أن يراها رؤية العين في ملامحها التي نقلها الشاعر. فبلغ بذلك ذروة الفن الشعري في تعامله مع جسد اللوحة فكأنها حقيقة واقعة، لامجرد ألوان وخطوط جامدة على الجدار.

مما يصدم قارئ القصيدة العصري، موقف البحتري المتحضّر في تلقّيه لهذه اللوحة واستيعاب ما فيها من الثقافة، إذ جعل الشاعر رؤيته البصرية الحسية أداة لبيان رؤيته الفكرية والفنية تجاه حضارة الفرس، حيث تتجلى فيها نزعته الحضارية مقراً بعظمة حضارة الفرس العمرانية وقدرتهم على إدارة الشؤون الحربية. والشاعر ـ كما هو معروف ـ عربي أصيل وكان من خصوم الشعوبية إلا أنه يؤمن بالحضارة ويمجد مبدعها أيا كان. وبذلك يتخطى الأفق الضيق إلى العالم الإنساني الواسع فيعجبه الإبداع موقظاً معاني إنسانية لاحدود لها قائلاً:

وأراني من بعد أكلف بالأشـــ   ـــراف طرّاً من كل سنخ وإس

كلمات مفتاحية: تلقي الصورة، البحتري، حضارة الفرس.

مقدمة

إن البحث المقارن بين الفن والأدب غدا اليوم من أمتع الدراسات المقارنة وأكثرها جدة. يقول بودلير: «ومن المظاهر المميزة للوضع الروحي في قرننا أن الفنون

---

* أستاذ مشارك بجامعة بوعلى سينا، همدان، ايران .

جميعاً تنْزع نحو تعزيز أحدها الآخر في أقل تقدير، إن لم تكن تعمل على أن يكون بعضها بديلاً للبعض الآخر، وذلك بإعارة ذلك الآخر قوى ومصادرجديدة». ومن تلك المظاهر، الصلة بين الرسم و الشعر فهي صلة قوية جداً وكثيراً ما ظهرت هاتان الموهبتان في ذات واحدة مبدعة مما يدل على قرب منبعيهما الواحد من الآخر في النفس الإنسانية والأمثلة على تلك الصلة كثيرة عند المبدعين كجبران خليل جبران وجبرا إبراهيم جبرا ... وكثر استلهام الشعراء للوحات الرسم و للمنحوتات الجامدة. فلأحمد شوقي قصيدة في تمثال أبي الهول وكذلك للبياتي وخليل مطران وأحمد عبدالمعطي حجازي قصائد استلهموها من الرسوم واللوحات الفنية. ثم أن هناك روايات كثيرة لعمالقة الأدب تأثرت تأثّراً عميقاً باللوحات الفنية. أشار جفري ميرز في كتابه القيم «اللوحة والرواية»[١] إلى تأثر ديستويفسكي بلوحة «المسيح داخل القبر» لــ«هولباين»، في وصف المعاناة الأليمة التي يعانيها الإنسان حين يواجه الموت شنقاً بالإعدام، فاستخدم اللوحة لبناء رواية «الأبلة» عن طريق تعزيزها بالتناظر ما بين المسيح والأمير مشكين (بطل الرواية)، وذلك لإظهار التناقض الظاهري ما بين إنسانية المسيح وألوهية الإنسان ولإظهار القطبين الرئيسين المتعلقين بالموضوع وهما المادية و الروحانية، الإلحاد والإيمان، الخطيئة المميتة والانعتاق. فأصبحت صورة هولباين «هي القلب الرمزي للعمل» لهذه الرواية.

ثم أن لكل صورة دلالاتها الثقافية والفكرية يستنبطها الرائي الواعي، لأن الرؤية البصرية هي الأداة للرؤية الفكرية والمشاهد للصورة الرائعة ــ كاتباً أو شاعراً ــ يعقد صلة بين الوعي الروحي و أنواع معينة من اللوحات، فانه لا يمكن لشخص ما تطوير وعيه البصري إلا عن طريق المعرفة بالصور، وهي صور ذات رؤية أصيلة، وإمعان النظر فيها بصدق. فاستيعاب الصورة حقاً، ليس بسهل على المتلقي لأنه يحتاج إلى وعي شامل لخلفية الصورة الثقافية والسياسية والفكرية.

تعدّ «سينية البحتري» خير نموذج للصلة بين الرسم والشعر في التراث الشعري العربي. فهي من تلك الأعمال الفنية الرفيعة المستوى التي استلهم مبدعها فنّه هذا بفن العمارة للحضارة الإيرانية الراقية وإنّ منشدها حصل على وعي بصري عن طريق

ــــــــــــــــ

١ــ جيفرى ميرز، صص١٨٣-١٩١

الاتصال الوثيق بالرؤية نفسها أي بمعرفة الفن ويجب إمعان النظر فيه بصدق، فأعجب به أشد الإعجاب، واستلهم من بنائه الضخم، ومن الرسوم الرائعة على جدرانه سينيته هذه لبيان مشاعره وأحاسيسه تجاه هذه الحضارة العريقة.

الدراسات السابقة

كُتبت حول البحتري دراسات كثيرة، لعل من أهمها ما نشره الأستاذ آذرنوش في المجلد الحادي عشر لــ«مركز الموسوعة الإسلامية الكبيرة» ففيه إلمامة بحياة الشاعر وشعره و «سينيته»، فذكر المؤلف دراسات كثيرة حول البحتري مشيراً إلى أنّ أكثرها «لا تحتوي إلّا على أمور عامة تتعلق بحياة الشاعر وشعره»[٢]. ثم مقال للدكتور فارق المواسي، بعنوان «وصف الصورة (الرسم أو اللوحة) في الشعر العربي القديم، ثقافة الصورة في الأدب والنقد» المنشور في أعمال مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، اشار فيه إلى القيمة الفنية للقصيدة السينية، وهناك كتاب للدكتور أمير محمود أنوار «إيوان كسرى من وجهة نظر الشاعرين العربي والفارسي» قارن فيه بين القصيدة ونظيرتها عند الشاعر الإيراني الخاقاني الشرواني. ومقالة أخرى للكاتب المنشورة في مجلة «أدبيات تطبيقي» (الأدب المقارن) لجامعة شهيد باهنر بكرمان بعنوان «الجيوغرافية التاريخية لإيران الساسانية في شعر البحتري» ذكر فيه الكاتب ٣٥ مدينة إيرانية مصرح باسمها في شعرالبحتري[٣] ومقالة أخرى له تحت الطبع بعنوان «استدعاء الشخصيات الساسانية في شعر البحتري» أشار فيه الكاتب إلى الحضور الفني للشخصيات الساسانية في شعر البحتري وتعامل الشاعر معها فنياً[٤].

ففي هذه الدراسات إشارات كثيرة إلى إعجاب البحتري بالحضارة الإيرانية و عزا الناقد الراحل شوقي ضيف إعجابه هذا بالأمجاد الفارسية إلى ضعف في عصبية البحتري القبلية قائلاً: « لقد كان إحساسه بعروبته ضعيفاً، كأنما لم يكن يستشعر شيئاً

٢ــ آذرتاش آذر نوش، الموسوعة الإسلامية الكبيرة، ج١١، ص٣٧٧.

٣ــ فرامرز ميرزايي، جغرافيايي تاريخي ايران ساساني در شعر بحتري، ص١٧٩.

٤ــ ميرزايي، استدعاء الشخصيات السّاسانيّة في شعر البحتري، (من المقرر طبعه فى مجلة العلوم الانسانية فى العـــدد ١٧(٤) شتاء ٢٠١٠)

من الإحساس العميق بالأمجاد العربية في مقابل الأمجاد الفارسية»[٥]. لكننا نجد في نص قصيدة السينية ما يدل على أنه كان ذا ثقافة متحضّرة، وحبّه لهذا للرموز الساسانية ناتج عن اطلاعه الواسع على حضارة الفرس و إدراك قيمتها وما حوت من شرف إنساني رفيع وقيم أخلاقية عالية.

الانفتاح الحضاري في العصر العباسي والثقافة الفارسية

اتصل العرب منذ الفتوح الإسلامية بالشعوب المختلفة، فاختمروا بثقافتهم وحياتهم الإجتماعية. إذ كانوا ناشرين للدين الإسلامي فاصطدموا بأصحاب أديان أخرى مختلفة يناقشونهم ويناظرونهم في مسائل الدين ورأوا عندهم من أساليب النظر والاستدلال ما دفعهم إلى معرفة تلك الأساليب. ثم أنّ الموالي أقبلوا على الإسلام وكانوا من أجناس مختلفة، فاخذوا ينشرون بين العرب ما عرفوا في لغاتهم الأصلية من ثقافات ومن معارف ونزعات وكانت هناك مدارس في جنديسابور والرها والأنطاكية، فلما وضع العرب أيديهم على تلك البيئات كلها أخذوا كثيراً مما فيها من ثقافة تحولت إليهم بحكم ما كان يقتضيه دفاعهم عن دينهم وبحكم ما أصاب حياتهم من تطور، فقد أصبحوا أصحاب دولة متحضرة [٦]، فاشتد الاهتمام بثقافات أجنبية وأخبارحضاراتهم الماضية بين طبقات الناس في العصر العباسي الأول: وفي كتاب «البيان والتبيين»[٧] و«الحيوان» للجاحظ أمثلة كثيرة لهذا التأثر بثقافات أجنبية ــ خاصة الفارسيةــ حيث قال بعض العلماء: «هل المعاني إلا في كتب العجم والبلاغة،واللغة لنا والمعاني لهم».

كانت الثقافة الفارسية الشعبية أبعد تأثيراً في المحيط العربي لهذا العصر، فقد دخل الفرس في الإســلام واقتبس العرب كثيراً من أساليــبهم في المطــعم والملبس وبناء القصور وتنظيم إدارة الدولة وترتيب الخدم والحشم، وآداب السلوك بين أيدي الملوك والرؤساء[٨]. كان العرب في البداية تأثروا بالإيرانيين في التــنظيم الإداري ولم يزل

٥ــ شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، ص ٢٩٣.

٦ــ شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ١٢٩.

٧ــ الجاحظ، البيان والتبيين ج١،صص٩١،٧٦،٤٩.

٨ــ خلف محمد جراد، «التفاعل الثقافي و الحضاري في العصر العباسي»، مجلة التراث العربي العدد ٨٠، ص ١٢٥.

«ديوان خراج السواد و سائر العراق بالفارسية حتى عزم الحجاج على أن يجعل الديوان بالعربية»[٩]، وفي العصر العباسي الأول انتقلت النظم الساسانية بحذافيرها في كل شؤون الحكم كأنما أصبح الخليفة العباسي ملكاً ساسانياً فهو يحكم حكماً مطلقاً وهو حكم ينتقل بالوراثة ويطبعه الدين كما كان يطبع الحكم الساساني إذ كان الساسانيون يعدّون أنفسهم رؤساء للدين وحماة له[١٠]. هذا مما أدى بشوقي ضيف إلى أن يقول: «لعلنا لا نغلو بعد ذلك كله إذا قلنا إنّ النظم السياسية والإدارية في الدولة العباسية طُبعت بطوابع فارسية قوية»[١١]. وقد نقل الأستاذ أنيس المقدسي ملاحظة هامة حول فتح المسلمين لإيران عن الأستاذ جاكبسون ــ أستاذ اللغات الإيرانية الهندية بجامعة كلومبياــ جاء فيها أن فتح المسلمين لفارس «أشبه بفتح النورمان لإنكلترا وما معركتا القادسية و نهاوند إلّا مثال لمعركة هاستنغس» وكأنه بذلك يعني أن العرب ــ وإن كانوا أخضعوا فارس ــ وحكموا العنصر الفارسي، لم يستطيعوا أن يقتلوا الروح الفارسية الفكرية فبقيت متقدة في صدور الشعب تظهر كلّما سنحت لها فرصة، ولا شك أن الآداب العربية ربحت شيئاً كثيراً من الفرس[١٢].

كانت المظاهر العديدة من الثقافة الفارسية أخذت طريقها إلى الحياة اليومية والثقافية في العصر العباسي منها أخبار الأكاسرة والأعياد الفارسية المختلفة والآداب الملكية، وهو ما أدى إلى شيوع ألفاظ ككسرى وأردشير وأنوشروان والدرفس وإيوان المدائن وقباذ والشاه والشاهانشاه... في الشعر والأدب حيث بلغ عدد المعرّبات من الفارسية في هذا العهد ٢٥٠٠ كلمة[١٣]، مما يدل على اطلاع الشعراء على الحضارة الفارسية.

كانت أخبار «أردشير» مؤسس الدولة الساسانية وكسرى «أنوشروان»[١٤]

٩ــ البلاذري،فتوح البلدان، ص ٤٢١.

١٠ــ شوقي ضيف، العصر العباسي الاول، ص ٢٠.

١١ــ المصدر نفسه، ص ٢٥.

١٢ــ أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ص٦٥.

١٣ــ آذرتاش آذرنوش، الظواهر الإيرانية في اللغة العربية و آدابها،ص٢٥.

١٤ــ كلمة أنوشروان بالفارسية مركبة من كلمتي «أنوشه» بمعني الخالدة و «روان» بمعني الروح أي «الروح الخالدة».

وكسرى «إبرويز»[١٥] لفتت أنظار أدباء العــرب ومؤرخيهم حيث إنّ أكثر مــا روى عن أكاسرة ساسان يرجع إليهم وذلك لجهودهم المثمرة في ازدهار الحضارة الفارسية في الدولة الساسانية.

سبب شهرة أردشير عند أدباء العرب يرجع إلى عهده الذي يعدّ وصية شاملة لمؤسس دولة جمع فيها تجاربه التي عانى معاناة كثيرة في اكتسابها، وكان أردشير جامعاً لخلال الذكاء وبعد النظر والعدالة. تُرجم عهد أردشير إلى العربية في دور مبكّر وإنه ربما تمّت ترجمته في أواخر العصر الأموي أي إبّان ذلك الدور الذي التفت فيه التراجمة إلى الثقافة الفارسية الحكمية أو ما أشبهها، وبعد ترجمته إلى العربية أصبح مادة ثقافية لرجال الحكم والسياسة وبخاصة طبقة الكتاب في الدولة العباسية[١٦]. وكان كسرى أنوشروان، والذي يدعي عند الإيرانيين بــ«خسرو الأول» والموصوف عندهم بالعادل، وصل إلى الحكم عام ٥٣١ م وخاض الحرب مع الروم، حيث هزمهم سنة ٥٤٠ م وسيطر على أنطاكية وأسر كل من سكن فيها وأجبرهم على السكن في مدينة قرب المدائن تدعى الرومية. وصلت الدولة الساسانية في عهد أنوشروان ذروة ازدهارها. وكان حاكماً حكيماً عادلاً، فمات سنة ٥٧٩م[١٧].

وكان كسرى إبرويز حفيد أنوشروان وصل إلى الحكم في أواخر القرن السادس للميلاد، هو ما يدعى عند الإيرانيين بخسرو برويز أو خسرو الثاني. أنه خاض معارك كثيرة مع الروم، وانتصر فيها، حيث هزمهم سنة ٦٠٥م وسيطر على «الرها» ثم أنطاكية عام ٦١١م ومصر عام ٦١٦م وسوريا عام ٩١٧م ثم قُتل سنة عام ٦٢٨م[١٨]. قد ذكر ابن عبد ربه كسرى إبرويز كثيراً في كتابه العقد الفريد[١٩] وكذلك ذكر قدوم وفود العرب إليه مثل النعمان بن المنذر وأكثم بن صيفي وقيس بن مسعود الشيباني وحاجب بن زرارة و... وفي الأغاني ذُكركسرى أكثر من مــئة مرة

١٥ــ إبرويز معرب «پرويز» أي المظفر.

١٦ــ إحسان عباس، بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ ج١ ص ٥٩.

١٧ــ كريستن سن آرتور، إيران فى عهد ساسان، ص ٤٨٥-٥٧٤.

١٨ــ المصدر نفسه، ص ٥٧٩- ٨٨٧.

١٩ــ إبن عبدربه، العقد الفريد، ج١، ص٢٦٩ -٢٨٠.

وفيها قصة استنجاد سيف بن ذي يزن بكسرى أنوشروان لمساعدته في حرب جيش أرياط.

عظمة إيوان كسرى (أبيض المدائن)

كانت المدائن عاصمة الدولة الساسانية الشتوية وهي أشهر مدن عهد ساسان وأكثرها مجداً وأبهةً. وهي مجموعة من سبع مدن صنعت على مرّ الزمن وتُدعى بالفارسية «تيسفون» Tespon وباليونانية «كتيسفون» Ctesiphon . ولها أسماء أخرى كالمدائن السبع وطاق كسرى[٢٠]، وفيها إيوان كسرى العجيب الشأن الشاهد بضخامة ملك بني ساسان. قيل إنّ الإيوان هو ما أمر بصنعه إبرويز الأول، وهو ما يسمي أنوشروان، سنة ٥٥٠ م ولكنّ كثيراً من علماء الآثار يعتقدون أن الإيوان بني في عهد سابور الأول ومساحة الإيوان وما ألحق به من غرف تبلغ ٤٠٠ ×٣٠٠ ذراعاً(الذراع = ٧٥ سم) وكان الإيوان أو الطاق الكبرى أبهى القصر مجداً، حيث كان سمكه ٤٨ متراً وطوله ٩١ متراً وعرضه ٣٦ متراً. وقد بقي منه طاق الإيوان فقط، وهو جزء يسير منه ولكنّه مع ذلك عظيم جداً.

ذُكر في كتب التاريخ حول هذا الأثر العظيم ما خلاصته: أنّ الأيوان من بغداد على مرحلة، بناه كسرى أبرويز في نيف وعشرين سنة، طوله مائة ذراع، في عرض خمسين، في سمك مائة من الآجرّ الكبار والجص، وثخن الأزج خمس آجرات، وطول الشرف خمس عشرة ذراعاً[٢١]. ولما أراد المنصور بناء بغداد وأحبّ أن ينقضه استشار خالد بن برمك فنهاه مجيباً «لأنه علم من أعلام الإسلام، يستدل به الناظر إليه على أنه لم يكن ليُزال مثل أصحابه عنه بأمر الدنيا؛ وإنما هو على أمر دين؛ ومع هذا يا أمير المؤمنين؛فإن فيه مصلّى عليّ بن أبي طالب صلوات الله عليه فقال: هيهات يا خالد! أبيت إلا الميل إلى أصحابك العجم! وأمر أن ينقض القصر الأبيض، فنُقضت ناحية منه وحمل نقضه، فنظر في مقدار ما يلزمهم للنقض والحمل فوجدوا ذلك أكثر من ثمن الجديد لو عُمل، فرُفع ذلك إلى المنصور فدعا بخالد بن

٢٠ــ عيسى بهنام، «تيسفون» www.ichodoc.ir/p-a/CHANGED/165/html/165-24.HTM.

٢١ــ النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ص ٦٩٠.

برمك، فأعلمه ما يلزمهم في نقضه وحمله، وقال: قد كنت أرى قبل ألا تفعل، فإما إذ فعلت فإني أرى أن تهدم الآن حتى تلحق بقواعده لئلا يُقال: إنك قد عجزت عن هدمه. فأعرض المنصور عن ذلك وأمر ألا يُهدم»(٢٢)

وذُكر أنّ العرب حين هزموا جيش الفرس وسيطروا على المدائن حصلوا على الغنائم ما لا يخطر على بالهم. رأوا قطيفاً وأرادوا أن يخرجوا خُمسُه فلم تعتدل قسمته، و«القطيف: بساط واحد طوله ستون ذراعاً، وعرضه مثل ذلك مقدار جريب. كانت الأكاسرة إذا ذهبت الرياحين بعد الشتاء شربوا عليه، فكأنهم في رياض، فيه طرق كالقصور، وفصوص كالأنهار، أرضه مذهبة، وخلال ذلك فصوص كالدر، وفي حافاته كالأرض المزروعة والمبقلة بالنبات والورق من الحرير على قضبان الذهب، وأزهاره الذهب والفضة، وثماره الجوهر وأشباه ذلك. فلما وصل إلى عمر استشار المسلمين فيه، فأشاروا بقطعه، فقطعه بينهم، فأصاب علي بن أبي طالب رضي الله عنه قطعة منه، فباعها بعشرين ألفاً، ولم تكن أجود من غيرها»(٢٣).

إيوان كسرى في الشعر العباسي

إهتم الشعراء في العصر العباسي بهذا الإيوان الذي يضرب به المثل للبنيان الرفيع، العجيب الصنعة، المتناهي في الحصانة والوثاقة، لأنه من عجائب أبنية الدنيا، ومن أحسن آثار الملوك. فهذا أبو نؤاس يدعو في ثورته المشهورة في ترك وصف الأطلال فينشد ذاكراً إيوان كسرى :

دَعِ الأَطلالَ تَسفيها الجَنوبُ ... وَتُبلي عَهدَ جِدَّتِها الخُطوبُ
فَأَينَ البَدوُ مِن إيوانِ كِسرى ... وَأَينَ مِنَ المَيادينِ الزُروبُ

أو :

دَعِ الرَسمَ الَّذي دَثَرا ... يُقاسي الريحَ وَالمَطَرا
وَكُن رَجُلاً أَضاعَ العِلـــ ... ـمَ في اللَذّاتِ وَالخَطَرا
أَلَم تَرَ ما بَنى كِسرى ... وَ سابورٌ لِمَن غَبَرا

٢٢ـــ الطبري، تاريخ الطبري: تاريخ الرسل و الملوك، ج ٧، صص ٦٥٠-٦٥١.

٢٣ـــ النويري، نهاية الارب، ص١٤٥١١؛ الطبري، تاريخ الطبري: تاريخ الرسل و الملوك، ج٤، ص٢١.

وذكره البحتري في غير سينيته كثيراً:

قَد مَدَحنا إيوانُ كِسرى وَجِئنا نَستَثيبُ النُعمى مِن« اِبنِ ثَوابَه» [٢٤]

أو حين يرثي ابن أبي الحسن محمد بن صالح الهاشمي الحلبي قائلاً:

وَغادَرَ إيوانَ المَدائِنِ غَدرُهُ بِكِسرى بنِ ساسانٍ تَرِنُّ حَمائِمُه[٢٥]

أو حين يمدح عبدون بن مخلّد:

زَورَةٌ قُيِّضَت لِإيوانِ كِسرى لَم يُرِدها كِسرى وَلا إيوانُه

يَطَّبي أَبيَضُ المَدائِنِ شَوقي أَفَلا المَذحِجِيٌّ أَو غِمدانُه[٢٦]

وابن الرومي ممن ضرب المثل بإيوان كسرى في قوله وهو يهجو:

كان للكركدن قرن فأضحى وهو اليوم عند قرنك مدرى

من يكن قرنه كقرنك هذا فليكن بابه كإيوان كسرى

فالأمثلة في هذا المضمار لكثيرة فلا مجال لذكرها.

البحتري شاعر مثقف

إنّ أبا عبادة الوليد بن عبيد الملقب بالبحتري(٢٠٤ – ٢٨٤) هو، دون شكّ، من أكبر الشعراء الذين ظهروا في القرن الثالث الهجري وكان يجيد إجادة بديعة في مدائحه واعتذاراته وكان الوصف أروع موضوع عنده، فقد كان يجيد وصف القصور والبرك وقصيدته في وصف إيوان كسرى من درره[٢٧]. وقد وُصف البحتري بأنه «أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف»[٢٨] وأستنج من ذلك أنه لم يكن متحضراً ولامتثقفا مثلما تثقف أبو تمام والمتنبي ولكن ينبغي أن نحترس من هذا الرأي فقد تحضر البحتري، وغيّر كنيته وهو يساوي في مذاهبه أهل الحاضرة وهو كذلك في شعره وصناعته قد حاول أن يغيّر فيها وأن

٢٤ــ ديوان البحتري، ١: ١٤٥.

٢٥ــ ديوان البحتري، ٣: ١٩٥٦.

٢٦ــ ديوان البحتري، ٤: ٢٢٩٧.

٢٧ــ شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، ص ٢٧٠.

٢٨ــ الآمدي، الموازنة بين الطائيين، ص ٣.

يبدّل كما غيّر في كنيته وبدّل، حتى يساوي في مذاهب صناعته أهل الحاضرة[٢٩]. ولم ولم يكن البحتري ليعقّد شعره باعتماده على الفلسفة والثقافة فليس هذا يعني أنه لم يتثقف بثقافة عصره ولم يكن مطّلعاً على ما يجب أن يقف عليه كشاعر متحضر.

كان البحتري قد اهتم بمظاهر ساسانية في شعره، فديوانه سجل لأسماء الملوك الساسانيين وكان يحبّ عظمتهم وشرفهم[٣٠]. فأنت تجد في ديوانه ما يدل على أنه كان ذا اطلاع واسع على الحضارة الفارسية وأكاسرتها وسراتها. منها تلك الأبيات التي يهجو بها دُحمان بن نُهيك مشيراً إلى بهرام جور وبهرام شوبين والنوشجان ونوبخت وسيرين :

ماكانَ في عُقَلاءِ الناسِ لي أَمَلٌ فَكَيفَ أَمَّلتُ خَيراً في المَجانينِ

لاتَفخَرَنَّ فَلَم يُنسَب أَبوكَ إِلى بَهرامِ جورٍ وَلا بَهرامِ شوبينِ

لا النَوشَجانُ وَلا نَوبُختُ طافَ بِهِ وَلا تَبَلَّجَ عَن كِسرى وَسيرينِ

إِذا عَلَت هَضَباتُ الفُرسِ مِن شَرَفٍ راحَت شُيوخُكَ قُعساً في التَبابينِ [٣١]

أو الأبيات التالية التي يذكر فيها أسماء سراة الفرس في عهد ساسان:

وَكَذاكَ مَن كِسرى أَبَرويزٌ لَهُ عَمٌّ إِلى كِسرى أَنوشِروانِ

وَأَبوكَ شَهرُبَرازُ فارِسُ فارِسٍ وَالرومِ يَخلِطُ ضَربَها بِطِعانِ [٣٢]

وكذلك الأبيات التالية في مدح عبدالله بن دينار:

لَهُم بُنِيَ الإيوانُ مِن عَهدِ هُرمُزٍ وَأُحكِمَ طَبعُ الخُسرُوانِيَّةِ القُضبِ

وَدارَت بَنو ساسانَ طُرّاً عَلَيهِمِ مَدارَ النُجومِ السائِراتِ عَلى القُطبِ [٣٣]

وحين يمدح الحسين بن الحسن بن سهل يصفه بأنه وارث أردشير وقباذ وأنوشروان :

يا أَبا القاسِمِ المُقَسَّمِ في المَجـ دِ لِيَومِ النَدى وَيَومِ الطِعانِ

٢٩ـــ شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ١٩٢.

٣٠ـــ آذرتاش آذر نوش، الموسوعة الإسلامية الكبيرة،ج١١، ص٣٧٧.

٣١ـــ الديوان ٤: ٢٣١٩.

٣٢ـــ الديوان ٤: ٨٨٢.

٣٣ـــ الديوان ١: ١٠٧.

قَد وَرِثتَ العَلياءَ عَن أَردَشيرٍ   و قَباذٍ وَ عَن أَنوشَروانِ[٣٤]

وحين يمدح الحسن بن مخلد يشيد بقوم الفرس ويبدي تحمسه إليهم مشيراً إلى مساعدة كسرى أنوشروان لسيف بن ذي يزن:

قَومٌ أَشادَ بِعلياهُم وَوَرَّثَهُم   كِسرى بنُ هُرمُزَ مَجداً واضِحَ السَنَنِ
أَيّامَ جَلّى أَنوشِروانُ جَدُّكُمُ   غَيابَةَ الذُلِّ عَن سَيفِ بنِ ذي يَزَنِ
إِذ لا تَزالُ لَهُ خَيلٌ مُدافِعَةٌ   بِالطَعنِ وَالضَربِ عَن صَنعاءَ أَو عَدَنِ [٣٥]

وكذلك في مدحه للحسن بن سهل يذكر ملوك ساسان ذاكراً مهرجانهم :

كِسرَوِيٌّ عَلَيهِ مِنهُ جَلالٌ   يَملَأُ البَهوَ مِن بَهاءٍ وَنورِ
يا اِبنَ سَهلٍ وَأَنتَ غَيرُ مُفيقٍ   مِن بِناءِ العَلياءِ أُخرى الدُهورِ
عيدُ آبائِكَ المُلوكِ ذَوي التي   جانِ أَهلِ النُهى وَأَهلِ الخيرِ
مِن قُباذٍ وَيَزدَجِردَ وَفَيرو   زٍ وَكِسرى وَقَبلَهُم أَردَشيرِ
وَكَأَنَّ الأَيّامَ أوثِرَ بِالحُس   نِ عَلَيها ذو المِهرَجانِ الكَبيرِ[٣٦]

وأخيراً يذكر البحتري صديقه الفارسي وهو أحمد بن الحسين وكان ــ فيما يزعم البحتري ــ من سراة الفرس:

أَخٌ لي مِن سَراةِ الفُرسِ قَضَّت   يَداهُ عُظمَ مَأرُبَتي وَحاجي
كَفاني بَحرُهُ العَذبُ المُصَفّى   وُرودَ شَرائِعِ الطَرَقِ الأُجاجِ[٣٧]

بلغ شَغف البحتري بالحضارة الفارسيَّة نهايته حين يمدح صديقه طالباً منه أن يدعَ التهشُّم و يَعيشَ عيشة الفرس:

ساعِد، وَ إِن كُنتَ امرَءاً مِن «هاشِمٍ»،   وَ دَعِ التَّهَشُّمَ يَومَنا وَ تَفَرَّسِ[٣٨]

هذه الأبيات وأمثالها إن دلّت على شئ فإنما تدلّ على ثقافة منشدها واطلاعه الواسع على ماضي حضارة الفرس. ذكر عبد الرزاق الحربي ملاحظة عن عبد الوهاب البياتي تغنينا عن الإسهاب في هذا المضمار، قال:«في منتصف الثمانينات

٣٤ــ الديوان ٤: ٢١٩٩.
٣٥ــ الديوان ٤: ٢١٥٨.
٣٦ــ الديوان ٢: ٨٨٦.
٣٧ــ الديوان ١: ٤٠٦.
٣٨ــ الديوان ٢: ١١٨٠.

تقريباً، كتب الشاعر الراحل عبد الوهاب البياتي مقالاً في مجلة عراقية في بغداد، شنّ فيه هجوماً عنيفاً على الشاعر العباسي البحتري، وقال إنه يكره هذا الشاعر ويكره من يقلّده أو ينسج قصائده على طريقته وأسلوبه. وفي أواخر العام ١٩٩٦م حين كان البياتي مقيماً في عمان وفي جلسة جميلة معه حضرها عدد من الأدباء والشعراء، قال البياتي، إنّ الشاعر البحتري شاعر كبير حقاً، وإنّ لديه من الصور الشعرية، والإلتفاتات الأسلوبية، ما لا توجد عند كثير من شعراء الحداثة العربية وإنّه في بعض صوره أكثر حداثة من كثير من هؤلاء الشعراء»[٣٩].

قصيدة إيوان كسرى

أجمع النقاد أنّ رشاقة الوصف هي المزيّة الفنية للبحتري[٤٠] والكلام على فن الوصف عند البحتري يؤدي لا محالة إلى سينيته المشهورة في وصف إيوان كسرى والتي من أهم خصائصها أنها كانت خالية من أي مدح أو رثاء للأمراء والخلفاء[٤١]. قال أبو هلال العسكري في كتابه ديوان المعاني إنّ الصولي قال: سمعت عبدالله بن المعتز يقول: لو لم يكن للبحتري إلا قصيدته السينية في وصف إيوان كسرى، فليس للعرب سينية مثلها، وقصيدته في البركة «ميلوا إلى الدار من ليلي نحييها» واعتذاراته في قصائده إلى الفتح التي ليس للعرب بعد اعتذارات النابغة إلى النعمان مثلها.... لكان أشعر الناس في زمانه فكيف إذا أضيف إلى هذا صفاء مدحه ورقة تشبيهه!»[٤٢].

ذكر الشراح المعاصرون لهذه القصيدة أنه كان لاغتيال المتوكل وعلى مرأي من البحتري أثره العميق في نفسه. فقد أحضر رحله وسافر إلى المدائن ليصب جام غضبه على قاتلي الخليفة وذلك بالثناء على حضارة الفرس لا تنكشف مراميه إلا مدقق [٤٣]. ولكن خالف شارح ديوان البحتري حسن كامل الصيرفي هذا النظر قائلاً:

٣٩ــ عبد الرزاق الحربي، «قراءة في الموروث العقلي العربي الإسلامي : ثلاث مقدمات في ثورة العقل »، جريد الزمان ص ٨ – ٧.

٤٠ــ أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ص٢٥٠.

٤١ــ آذرتاش آذر نوش، الموسوعة الإسلامية الكبيرة،ج١١،ص ٣٧٨.

٤٢ــ مقدمة ديوان البحتري ص ٦.

٤٣ــ انعام الجندي، الرائد في الأدب العربي، ج١ ص٣٨٦.

«يرى بعض المحققين أنّ البحتري نظمها عقب مقتل المتوكل مباشرة ولكنّ الحقيقة هي أنها نظمت بعد هذا الحادث بثلاث وعشرين سنة أي سنة ٢٧٠هــ فإنّ البحتري لميتجه إلى إيوان كسرى عقب مقتل المتوكل، بل اتجه إلى الحجاز فحج وعاد من حجه ليمدح المنتصر... وإذا تقصينا، ذكر الإيوان في شعر البحتري وجدنا أنه أورد في القصيدة التي نظمها سنة ٢٧١ أي بعد مروره بالإيوان فهو يقول في مدح «ابن ثوابه»:

قَد مَدَحنا إِيوان كِسرى وَجِئنا نَستَثيبُ النُعمى مِن« اِبنِ ثَوابَه» [٤٤]

مهما يكن من أمر فإن البحتري كان يحب آثار الفرس الباقية ولا يكتفي في وصفها حسياً، بل يتصل بها روحياً، وهذا ما فطن إليه أنيس المقدسي في معرض تقسيمه الوصف إلى نوعين الحسي والخيالي مضيفاً أنّ الوصف الحسي هو الذي يتناول المحسوسات فيصورها بصور رائعة وهو عين ما يفعله الرسام الماهر الذي يقتنص بريشته جمال الطبيعة ويجسمها بالألوان على الورق فتبدو فتانة تميل إليها النفوس الحساسة وقد أجاد العرب في هذالفن من الوصف الحسي[٤٥]. وأما الوصف الخيالي فنظر فني إلى ما وراء المحسوسات فإذا كان الشاعر الواسع الخيال لا يقف عند ما يراه، بل يتعداه إلى مناطق يفتحها أمامه الخيال الواسع فيجعل المرئيات أساساً لغير المرئيات، فيذكر الأمم الغابرة والوقائع الماضية وقد يحمله ذلك إلى النظر في الحياة والإنسان[٤٦]. ثم يشير إلى البحتري كشاعر وصّاف ماهر أميل إلى الوصف الحسي ــ كسواه من الشعراء ــ : يتناول المحسوسات فيدقق في رسمها كقوله في دمشق يوم انتقل إليها الخليفة المتوكل؛ «على أنّ له أحياناً ما يقرب أن يكون خيالياً أهمه وقفته أمام إيوان كسرى ففيها يقف الشاعر لدي قصور الفرس الدارسة يصفها وصفا حسياً رائعاً ثم يحاول الإنتقال إلى المعنويات، إلى تاريخهم وعظمتهم ولكنه لا يكاد يفعل ذلك إلا لماماً»[٤٧] وذلك لحبه العظمةَ والشرف من أي قوم كان.

٤٤ــ الديوان، ج٢، ص ١١٥٢.

٤٥ــ أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ص ٢٥٠.

٤٦ــ المصدر نفسه، ص٢٥٢.

٤٧ــ المصدر نفسه، ص ٢٥٣.

يمكن تقسيم نص القصيدة حسب تطور الرحلة والمشاهد إلى خمسة أقسام: (٤٨)

أ.سبب الرحلة ومعاناة الشاعر وترفعه عن كل رجس وجبس: من البيت الأول إلى البيت الحادي عشر:

صُنتُ نَفسي عَمّا يُدَنِّسُ نَفسي وَتَرَفَّعتُ عَن جَدا كُلِّ جِبسِ

. . . .

حَضَرَت رَحلِيَ الهُمومُ فَوَجَّهـ تُ إِلى أَبيَضَ المَدائِنِ عَنسي

ب. ذكر آل ساسان و عظمتهم وحياتهم السعيدة في الجرماز وملكهم الواسع الذي كان يمتد من القوقاز إلى مدن أخلاط و مكس في بلاد الروم وعظمة البناء الذي لا يمكن قياسه باطلال سعدى ولكنّ يد الدهر خربتها ومع هذا ينبيک عن عجائب الفرس. هذا المقطع يدل على أن تاريخ آل ساسان وعظمتهم كانا محل اهتمام البحتري: من البيت الثاني عشر الى البيت الواحد والعشرين:

أَتَسَلّى عَنِ الحُظوظِ وَآسى لِمَحَلٍّ مِن آلِ ساسانَ دَرسِ

. . . .

وَهوَ يُنبيكَ عَن عَجائِبِ قَومٍ لا يُشابُ البَيانُ فيهِم بِلَبسِ

وصف اللوحة التي تمثل معركة أنطاكية بين الروم والفرس وهى معركة وقعت سنة ٥٤٠ م بين كسرى أنوشروان وقيصر ملک أنطاكية حيث حاصرها الأول وحارب أهلها: من البيت الثاني والعشرين إلى البيت الثامن والعشرين.

وَإِذا مارَأَيتَ صورَةَ أَنطا كِيَّةَ إِرتَعتَ بَينَ رومٍ وَ فُرسِ

وَ المَنايا مَواثِلٌ و أَنوشَر وانَ يُزجِى الصُفوفَ تَحتَ الدِرَفسِ

في اِخضِرارٍ مِنَ اللِباسِ عَلى أَصـ فَرَ يَختالُ في صَبيغَةِ وَرسِ

وَعِراكُ الرِجالِ بَينَ يَدَيهِ في خُفوتٍ مِنهُم وَإِغماضِ جَرسِ

مِن مُشيحٍ يَهوى بِعامِلِ رُمحٍ وَمُليحٍ مِنَ السِنانِ بِتُرسِ

تَصِفُ العَينُ أَنَّهُم جِدُّ أَحيا ءٍ لَهُم بَينَهُم إِشارَةُ خُرسِ

يَغتَلي فيهِم إِرتِيابِيَ حَتّى تَتَقَرّاهُمُ يَدايَ بِلَمسِ

وصف الإيوان و عظمته وتصوّر الحياة الغابرة في ظلاله وإعجابه به :

٤٨ــ ديوان البحتري، ٢: ١١٥٢.

من البيت التاسع والعشرين إلى البيت الرابع والأربعين. هذا المقطع من القصيدة لدليل واضح على أن البحتري اتصل بحضارة الفرس اتصالاً روحياً وأن وعيه البصري ناتج عن رؤيته الفكرية لأنه كان من أمنيته الإجتماع بكسرى إبرويز والتعاطي مع البلهبد فيستغرب الإيوان، الذي ذهب بخياله إلى عهد كسرى، أهو من صنع الإنس للجن أم من صنع الجن.

قَد سَقاني وَلَم يُصَرِّد أَبو الغَو ثِ عَلى العَسكَرَينِ شَربَةَ خُلسِ
مِن مُدامٍ تَظُنُّها وَهيَ نَجمٌ ضَوَّأَ اللَيلَ أَو مُجاجَةُ شَمسِ
وَتَراها إِذا أَجَدَّت سُروراً وَاِرتِياحاً لِلشارِبِ المُتَحَسّي
أُفرِغَت في الزُجاجِ مِن كُلِّ قَلبٍ فَهيَ مَحبوبَةٌ إِلى كُلِّ نَفسِ
وَتَوَهَّمتُ أَنَّ كِسرى أَبَرويـ زَ مُعاطِيَّ وَالبَلَهبَذَ أُنسي
حُلُمٌ مُطبِقٌ عَلى الشَكِّ عَيني أَم أَمانٍ غَيَّرنَ ظَنّي وَحَدسي
وَكَأَنَّ الإيوانَ مِن عَجَبِ الصَنـ ـعَةِ جَوبٌ في جَنبِ أَرعَنَ جِلسِ
يُتَظَنّى مِنَ الكَآبَةِ إِذ يَبـ ـدو لِعَينَي مُصَبِّحٍ أَو مُمَسّي
مُزعَجاً بِالفِراقِ عَن أُنسِ إِلفٍ عَزَّ أَو مُرهَقاً بِتَطليقِ عِرسِ
عَكَسَت حَظُّهُ اللَيالي وَباتَ الـ ـمُشتَري فيهِ وَهوَ كَوكَبُ نَحسِ
فَهوَ يُبدي تَجَلُّداً وَعَلَيهِ كَلكَلٌ مِن كَلاكِلِ الدَهرِ مُرسي
لَم يَعِبهُ أَن بُزَّ مِن بُسُطِ الدي باجِ وَاِستَلَّ مِن سُتورِ المَقسِ
مُشمَخِرٌّ تَعلو لَهُ شُرُفاتٌ رُفِعَت في رُؤوسِ رَضوى وَقُدسِ
لابِساتٌ مِنَ البَياضِ فَما تُبـ ـصِرُ مِنها إِلّا غَلائِلَ بُرسِ
لَيسَ يُدرى أَصُنعُ إِنسٍ لِجِنٍّ سَكَنوهُ أَم صُنعُ جِنٍّ لِإِنسِ

موقف الشاعر من تلك الآثار و ذكر فضل حضارة الفرس وأيادي كسرى على العرب: من البيت الخامس والأربعين إلى آخر القصيدة. في هذا المقطع يظهرالبحتري ثقافته الواسعة ومعرفته بحضارة الفرس وعلمه بوقائعهم التاريخية، فيشرح مراتب القوم وحضور الوفود المختلفة و القيان وأخيرا تقدمهم الكبير في الحضارة حيث أن الأقوام الأخرى لايمكنهم اللحوق بهم مهما جدّوا في السـعي لأنّ الذي يريد «اتباعهم

طامع في لحوقهم صبح خمس». هذا التقدم الحضاري هو أمر مــحبوب إلى النفوس ولابدّ لكلّ انسان شريف أن يحب الشرف و التقدم مهما كان مصدرهما:

غَيرَ أَنّي يَشهَدُ أَن لَم ... يَكُ بانيهِ في المُلوكِ بِنِكسِ
فَكَأَنّي أَرى المَراتِبَ وَالقَو ... مَ إِذا ما بَلَغتُ آخِرَ حِسّي
وَكَأَنَّ الوُفودَ ضاحينَ حَسرى ... مِن وُقوفٍ خَلفَ الزِحامِ وَخِنسِ
وَكَأَنَّ القِيانَ وَسطَ المَقاصيـ ... ـرِ يُرَجِّعنَ بَينَ حُوٍ وَلُعسِ
وَكَأَنَّ اللِقاءَ أَوَّلَ مِن أَمـ ... ـسِ وَوَشكَ الفِراقِ أَوَّلَ أَمسِ
وَكَأَنَّ الَّذي يُريدُ اتِّباعاً ... طامِعٌ في لُحوقِهِم صُبحَ خَمسِ
عُمِّرَت لِلسُرورِ دَهراً فَصارَت ... لِلتَعَزّي رِباعُهُم وَالتَأَسّي
فَلَها أَن أُعينَها بِدُموعٍ ... موقَفاتٍ عَلى الصَبابَةِ حُبسِ
ذاكَ عِندي وَلَيسَت الدارُ داري ... بِاقتِرابٍ مِنها وَلا الجِنسُ جِنسي
غَيرَ نُعمى لِأَهلِها عِندَ أَهلي ... غَرَسوا مِن زَكائِها خَيرَ غَرسِ
أَيَّدوا مُلكَنا وَشَدّوا قُواهُ ... بِكُماةٍ تَحتَ السَنَّورِ حُمسِ
وَأَعانوا عَلى كَتائِبِ أَريا ... طَ بِطَعنٍ عَلى النُحورِ وَدَعسِ
وَأَراني مِن بَعدُ أَكلَفُ بِالأَشـ ... ـرافِ طُرّاً مِن كُلِّ سِنخٍ وَأُسِّ

تلقي الصورة

تفاجئ البحتري لوحة على أحد الجدران تمثل معركة أنطاكية التي انتصر فيها الفرس على الروم ويذهل للاتقان المبدع. هنا يبلغ فنّ الشاعر أقصى مداه فيجسّد حالة الحياة المتفجرة في اللوحة فكأنها حقيقة واقعة لا مجرد ألوان وخطوط. فيحصل للشاعر الإتصال الوثيق بالرؤية البصرية وإمعان النظر بدقة وصدق فيصف ما تلقاه من اللوحة وصفاً رائعاً مستنداً على ثقافته الواسع و نزعته الحضارية والإنسانية. يستبد التوهم بالشاعر ويسيطر عليه الحسّ الفنيّ فتمتدّ أصابعه إلى اللوحة تتذوق خطوطها باللّمس وتحاول إزالة الإلتباس الذي تشبّث بخيال الشاعر. ويرى نفسه جالساً

عند كسرى يتساقيان الخمر والبلهبذ يغني لهما فلم يعد يعرف أهو في حلم أم الأماني المكبوتة حملته على التوهّم.

رسم البحتري في هذا الجزء صورة عامّة للمعركة كما تمثّلها الرسوم على الجدران و قد تفنّن فيها ما شاء[٤٩] فأنت تحسّ الحركة في «المنايا مواثل، يزجي الصفوف، يختال، عراك الرجال، مُشيح، يهوي، مُليح بترس، جدّ أحياء» وتسمع الصوت في «خفوت، جرس» وترى اللون في «اخضرار على اصفر، صبيغة ورس» والتصوير الكلي يعتمد على نظرة شاملة للموضوع ورسم أجزائه بحيث تتكامل في صورة واحدة وتظهر خطوطها البارزة في اللون والصوت والحركة وأحكم ذلك بصور بيـــانية جزئية مثل «ارتعت» كناية عن قوة التـــعبير في الرسم «والمنايا مواثل» استعارة مكنية، حيث توحي بكثرة القتلى وشدّة المعركة[٥٠].

يركّز الشاعر في تفصيله للصورة على قائدهم أنوشروان والدِّرَفْس (العلم المقدس) و«بالطبع فإنّ للتركيز على هذا العلم دلالة تتجاوب مع نفسية الشاعر الذي يستجلي عظمة الفرس بالذات»[٥١]. هذا النقل الوجداني لما يراه الشاعر عبر عن إحساسه العميق و مشاركته في الحدث و الشاعر لا يبغي أن يصف لنا احتدام المعركة بقدر ما أراد أن يؤكّد على بطولة الفرس وبالتالي عظمة هذا الإيوان ومن بناه، بل عظمة بني ساسان الذين يري فيهم الشاعر وفي مصيرهم مصدر عزاء له[٥٢].

فهكذا تبقي هذه الأبيات من السينية نماذج مميزة في الشعر العربي من حيث وصف اللوحة أو الصورة و مشاركة الشاعر وجدانياً لتفاصيلها[٥٣].

أشار البحتري في ديوانه إلى كسرى أنوشروان أكثر من ١٨ مرة مما يدل على

٤٩ـــ أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ص٢٥٣.

٥٠ـــ انعام الجندي، الرائد في الأدب العربي، ج١،ص ٣٣٨٥-٣٩٨.

٥١ـــ فاروق المواسي، «وصف الصورة (الرسم أو اللوحة) في الشعر العربي القديم، ثقافة الصورة في الأدب و النقد»، ص ١٦٦.

٥٢ـــ المصدر نفسه، ص ١٦٧.

٥٣ـــ المصدر نفسه، ص١٦٧.

حبّ البحتري له[٥٤]، فذكر في هذا القصيدة حادثة تاريخية لا تُنسى أبداً، وهي استنجاد ملك اليمن سيف بن ذي يزن بكسرى أنوشروان لطرد الأحباش، فأسرع إلى تلبية رغبته وظل لهذه الحادثة التاريخية أصداؤها في الحياة والأدب[٥٥]؛ أشارإليها البحتري:

أَيّدوا مُلكنا و شدُّوا قواه بكُمَاةٍ تحت السَّنَوَّر حُمْسِ

وأعانوا على كتائب أَرْيا طِ بطَعْن على النحور و دَعْسِ [٥٦]

واضح كلّ الوضوح أنّ البحتري يرى أنّ العون الذي أمدّ به كسرى أنوشروان أبا مرّة سيف بن ذي يزن ـ حين ذهب إليه يستنصره على جيوش الحبشة بعد أن امتنع ملك الروم عن نصرته ـ هو الذي نجّا العرب من غيابة الذلّ والهوان، فليس كسرى أنوشروان مجرد اسم تاريخي، بل هو جزء من شخصية الشاعر التاريخية الذي كون هوية عزيزة له ولأمته. ففي الأبيات التالية التي مدح فيها الحسن بن مَخلد كاتب أمّ المعتز يبدي إعجابه أيما إعجاب بهذه الشخصية التاريخية مشيراً إلى أيادي «أنوشروان» عليهم، قائلاً:

للهِ أَنتُم فَأَنتُم أَهلُ مَأثُرَةٍ في المَجدِ مَعرُوفَةِ الأَعلامِ وَ السُّنَنِ

فَهَل لَكُم في يدٍ ينمي الثَّناءُ بِها وَ نِعمَةٍ ذِكرُها باقٍ على الزَّمَنِ

إن جِئتُمُوها فَلَيسَت بِكرَ أَنعُمِكُم وَ لا بَدئَ أَياديكُم إلى اليَمَنِ

أَيامَ جَلَّى أَنُوشِروانُ جَدُّكُمُ غَيابَةَ الذُّلِّ عَن سيفِ بنِ ذي يزَنَ

إذ لا تَزالُ لَهُ خَيلٌ مُدافِعَةٌ بِالطَّعنِ وَ الضَّربِ عَن صنعاءَ أَو عَدَنَ

إذ لا تَزالُ لَهُ خَيلٌ مُدافِعَةٌ بِالطَّعنِ وَ الضَّربِ عَن صنعاءَ أَو عَدَنَ

أَنتُم بَذُو المُنعِمِ المُجدي، وَ نَحنُ بَذُو مَن فازَ مِنكُم بِعُظمِ الطَّولِ وَ المِنَنِ [٥٧]

٥٤- ج١ص٦٠، ٦٨، ٢٢٨، ج٢ص٨٨٦، ٩٦٩، ٩٨٥، ١٠٤١، ١١٢٨، ج٣ص١٣٦٦، ١٨٩٦، ٢٠١٥، ج٤ ص٢١٥٩، ٢٢٧٦، ٢٢٩٧و...؛ (ميرزايي،٢٠١٠).

٥٥ـ حسين جمعه، مرايا للإلتقاء والإرتقاء بين الأدبين العربي والفارسي، ص٢٥.

٥٦ـ ديوان البحتري، ٢ :١١٥٦.

٥٧ـ ديوان البحتري، ٤: ٢١٥٩.

الكلمة الختامية

إنّ وقفة البحتري أمام إيوان كسرى و تلقّيه من اللوحة المنصوبة على أحد جدرانه يدل على أنه لا يمكن فهم صورة ما إلا بالاطلاع الواسع على ما يتصل بها من حضارة وعلم ورقي، ثم باستغراق النظر في الصورة حيث يجعلك غارقاً فيها لا تحس مرّ الزمن أو أن تجعل الرؤية البصرية مع الرؤية الفكرية جسداً واحداً لاتتجزأ حيث يساعد بعضها البعض الآخر. لأنه لا يمكن فصل الصورة عن خلفياتها التي أدت إلى ظهورها ظهوراً تاماً. وهذا ما يحتاج إلى ثقافة واسعة جداً. هذا التلقي هو ما دفع الشاعر إلى التصريح بعظمة حضارة الفرس: حضارة قوم لم يكن الشاعر منهم و لاجنسه من جنسهم، بل إن الحقيقة و فهمها حقّ الفهم، هي التي دفعته ــ كما تدفع كلّ إنسان متحضّر واع ــ إلى مثل هذا الموقف الجميل الرائع، وهذا ما يدفع الفنّ نحو الكمال والجمال. لأجل ذا جاءت القصيدة متناسبة الأنغام كقطعة موسيقية جملية مما لفتت أنظار الشعراء والنقاد، إليه من قديم وجديد.

المصادر والمآخذ

١- آذرنوش، آذرتاش، ١٣٨١،« *پديده هاي ايراني درزبان وادبيات عرب*»، مقالات وبررسيها، دفتر ٧٢، زمستان ١٣٨١، صص ١٣-٣٣.

٢- ـــــــــ؛ ١٣٨١، *بحتري*، دائرة المعارف بزرگ اسلامي، بابافرج تبريزي- برماوي، زير نظر كاظم موسوي بجنوردي، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامي، جلد يازدهم، چاپ اول تهران.

٣- الآمدي، ابو القاسم الحسن بن بشر،١٩٧٢، *الموازنة بين شعر ابي تمام و البحتري*، القاهرة، دار المعارف بمصر، ط الثانية.

٤- ابن عبد ربه الأندلسي، ١٩٨٨، ابو عمر بن احمد، *العقد الفريد*، الشرح أحمد أمين، أحمد الزين،إبراهيم الأبياري،ج١، بيروت، دار الأندلس، الطبعة الأولى.

٥- البحتري، أبو عبادة وليد بن عبيد،١٩٦٣، *ديوان البحتري*،عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، ج١، دار المعارف الطبعة؟.

٦- ـــــــــ؛١٩٦٣، *ديوان البحتري*،عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، ج٢، دار المعارف الطبعة؟.

٧- ـــــــــ؛ ١٩٦٤، *ديوان البحتري*،عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، ج٣، دار المعارف الطبعة؟.

٨- ـــــــــ؛١٩٦٤، *ديوان البحتري*،عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه :حسن كامل الصيرفي، ج٤، دار المعارف الطبعة؟.

٩- البلاذري،ابو العباس احمد بن يحيي بن جابر، ١٩٨٧، *فتوح البلدان*، تحقيق عبدالله انيس الطباع، بيروت، مؤسسة المعارف للطباعة و النشر، ط الأولي.

١٠- بهنام،عيسى،*«تيسفون»* www.ichodoc.ir/p-a/CHANGED/165/html/165-

١١- الجاحظ، ابو عثمان عمر بن بحر، *البيان والتبيين*،بيروت، دار الكتب العلمية الطبعة؟، السنة؟.

١٢- جراد، خلف محمد ٢٠٠٠، *«التفاعل الثقافي و الحضاري في العصر العباسي»*، مجلة التراث العربي العدد ٨٠، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ص ١١٩- ١٣٦.

١٣- الجندي، انعام١٩٨٦، *الرائد في الأدب العربي*، ج١، بيروت، دار الرائد العربي،الطبعة الثامنة.

١٤- جمعة، حسين٢٠٠٦م، *مرايا للإلتقاء والإرتقاء بين الأدبين العربي والفارسي*، القواسم اللغوية والفنية، دمشق، منشورات إتحاد الكتاب العرب.

١٥- عباس، احسان، ٢٠٠٠، *بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ*، بيروت، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولي.

١٦- الحربي، عبد الرزاق، ٢٠٠٢، *«قراءة في الموروث العقلي العربي الإسلامي: ثلاث مقدمات في ثورة العقل»* *جريدة الزمان*، العدد ١٢٨٠ التاريخ ٧ / ٨/ ٢٠٠٢

١٧- ضيف، شوقي،١٩٨٢، *العصر العباسي الأول*، القاهرة، دارالمعارف بمصر، الطبعة الثامنة.

١٨- ـــــــــ؛ ١٩٧٥، *العصر العباسي الثاني*، القاهرة، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية.

١٩- ـــــــــ؛ د. ت، *الفن ومذاهبه في الشعر العربي*، القاهرة، دار المعارف بمصر، الطبعة الثامنة، السنة؟.

٢٠- الطبري، ابو جعفر محمد بن جرير،١٩٧٠، *تاريخ الطبري: تاريخ الرسل و*

الملوك،ج۴ وج۷، تحقيق: محمد ابوالفضل ابراهيم، القاهرة، دارالمعارف بمصر.

٢١- فريحات، عادل، ٢٠٠٨،« *النقد الأدبي و الصورة الفنية المرئية*»، ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، بحوث محكمة، عمان، منشورات جامعة فيلادلفيا، الطبعة الأولي.

٢٢- كريستن سن، آرتور، ١٣٦٨هـ.ش، *ايران في عهد ساسان*، ترجمه رشيد ياسمي، طهران، دنياي كتاب،الطبعة السادسة.

٢٣- المقدسي، انيس، ١٩٨٩،*أمراء الشعر العربي في العصر العباسي*، بيروت دارالعلم للملايين،ط السابعة عشرة.

٢٤- المواسي، فارق، ٢٠٠٨، «*وصف الصورة (الرسم أو اللوحة) في الشعر العربي القديم*، ثقافة الصورة في الأدب والنقد»، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، بحوث محكمة، عمان،منشورات جامعة فيلادلفيا، الطبعة الأولي.

٢٥- ميرز،جيفري، ١٩٨٧، *اللوحة والرواية*، مي مظفر، بغداد، دارالشؤون الثقافية، الطبع ؟.

٢۶- ميرزايي، فرامرز، رحمتي تركاشوند، مريم، ١٣٨٨، «*جغرافيايي تاريخي ايران ساساني در شعر بحتري*»، مجله ادبيات تطبيقي، سال اول، شماره اول، پاييز١٣٨٨ ص ١٧٩-٢٠۶.

٢٧- ______، محمدي فر، يعقوب، رحمتي تركاشوند، مريم، ٢٠١٠، «*استدعاء الشخصيات السّاسانيّة في شعر البحتري*» مجلة العلوم الإنسانية، من المقرر طبعها في العدد ١٧(٤) شتاء ٢٠١٠.

٢٨- النويري، احمد بن عبد الوهاب، *نهاية الأرب في فنون الأدب*، المجمع الثقافي بابوظبي www.cultural.org.ae

تاريخ الأدب المقارن في إيران
(البحوث المقارنة نموذجا)

هادي نظري منظم*

الملخص

الأدب المقارن لون من ألوان البحث الأدبي ظهر في فرنسا، وفيها نشأ وترعرع، ثم تم تصديره منها إلى الجامعات الأوربية والأمريكية، كما دخل إلى جامعات العالم الثالث منذ منتصف القرن العشرين فصاعداً.

ومن الحقائق المتّصلة بالمقارنة الأدبية أنّ هذا اللون من البحث الأدبي قديم، ويمكن البحث عن أصوله حتى في التاريخ القديم. وما نقوله عن الأدب المقارن ينسحب على سائر العلوم المعارف الإنسانية؛ غير أنّ ما نحن بصدده هنا هو تتبع نشأة الأدب المقارن ـ بوصفه علماً حديثاً ـ في الجامعات الإيرانية؛ بعد أن نشأ في أوربا، ثم أصبح عالميا بالتدريج.

وقد دخل الأدب المقارن إلى مناهج الدراسة في جامعة طهران على يد الدكتورة فاطمة سياح، وبلغ أوجه في دراسات بعض الباحثين المبرّزين من أمثال محمد محمدي وجواد حديدي وآذرتاش آذرنوش؛ ولكنّ هذا المقررالجامعي ظل يعاني إلى اليوم من انعدام الأستاذ المتخصص، وقلة الاهتمام بالنظرية، و....

وهذا البحث محاولة صادقة لتقديم صورة شبه كاملة عن نشأة الأدب المقارن في إيران، وعن التحديات التي تحول دون نموّه وازدهاره.

كلمات مفتاحية: المقارنة الأدبية، الأدب الفارسي المقارن.

مقدمة

المقارنة، كعلم، له أصوله و مبادؤه، وليدة أواخر القرن التاسع عشر، إلا أنها، كظاهرة، قديمة قدم الأدب نفسه. وقد ظهر الأدب المقارن في معناه العلمي في فرنسا، ونشأ فيها ثم تم تصديره منها إلى أرجاء العالم غرباً وشرقاً.

---

* عضو هيئة التدريس في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة بوعلي سينا

ويمكن القول إن الإيرانيين من أوائل الذين اهتموا بالأدب المقارن في قارة آسيا؛ فقد دخل هذا الحقل المعرفيّ الجديد إلى جامعة طهران سنة ١٩٣٨م، واعتُرف به أكاديميّاً، ولكن سرعان ما أُلغي تدريسه من الجامعة نفسها نظراً لانعدام التخطيط العلمي الصحيح وفقدان الأستاذ المتخصص و... .

ومن المؤسف أن الأدب المقارن في معناه العلمي لم يكن محظوظاً قطُّ في إيران، كما أن تاريخ الأدب المقارن في هذا البلد لم يُكتب بعد، وإن توجد عنه إشارات شديدة الإيجاز وناقصة هنا وهناك؛ من ذلک مثلاً ما كتبه الدكتور طهمورث ساجدي في مقالة بعنوان: ادبيات تطبيقي ـ ادبيات شرقي[١]، وفيه يتناول الأدب الفارسي المقارن من خلال أربع أو خمس شخصيات فحسب، وثمة أيضا مقابلة أجرتها إحدى المجلات الإيرانية مع الدكتور جواد حديدي[٢]، وهي تدور في معظمها حول حياة هذا المقارن الشهير و تأليفاته، وهناک مقالة أخرى بعنوان: «ادبيات تطبيقي در إيران: پيدايش و چالش ها»، كتبه كاتب هذه السطور بالتعاون مع الدكتور مجيد صالح بک[٣]، وهي أول مقالة ـ فيما يبدو ـ تتناول تاريخ الأدب المقارن في إيران منذ نشأته.

وهذه المقالة محاولة متواضعة لتقديم صورة شبه كاملة عن الأدب المقارن في إيران منذ نشأته إلى يومنا هذا.

رواد الأدب الفارسي المقارن و قضاياه

المعروف أن نشأة الأدب المقارن في إيران ترجع إلى عام ١٣١٧ هـ ش/ ١٩٣٨م، حين أنشئ كرسي خاص بالأدب المقارن في جامعة طهران، وشغلته الدكتورة فاطمة سياح [٤].

---

١ ـ راجع: ساجدي، از ادبيات تطبيقي تا نقد ادبي، صص ٤٢-٥٠.

٢ ـ راجع: كتاب ماه ادبيات و فلسفه، « تلاشى بى نظير در عرصه ادبيات تطبيقى»، ع٤٦، ١٣٨٠هـ ش، صص ٤-١٧.

٣ـ راجع: فصلية زبان و ادبيات پارسي،«ادبيات تطبيقي در ايران: پيدايش و چالش ها»، ع٣٨، ١٣٨٧ش.، صص٩-٢٨.

٤ـ سياح، ٤٧.

ولدت فاطمة رضا زاده محلاتي، المعروفة بفاطمة سياح في موسكو عام ١٩٠٢م؛ عمل أبوها جعفر أستاذاً في كلية اللغات الشرقية في موسكو نحو ٤٥ عاماً. أنهت فاطمة دراستها المتوسطة والعالية في هذه المدينة، وحصلت على درجة الدكتوراه في الآداب الأوربية من كلية الآداب بموسكو... ثم عملت مدرّسةً في الجامعات الروسية لمدة أربعة أعوام، وبعدها قدمت إيران عام ١٣١٣ هـ ش/ ١٩٣٤م[٥].

وقد كان بإمكان الدكتورة سياح أن تزود المكتبة الإيرانية بعدد من الدراسات المقارنة والنقدية؛ غير أن موتها المبكر عام١٣٢٦هـ ش/١٩٤٧م ألحق خسارة فادحة بالأدب المقارن في إيران؛ فقد ألغي تدريس مادة « سنجش ادبيات»(= مقارنة الآداب) و«الأدب الروسي» من مناهج الدراسة في جامعة طهران، واختفى الكرسي نظراً لانعدام الأستاذ المتخصص في هذا المقرر[٦] .

ويُستفاد من هذه الإشارة الموجزة أن نشأة الأدب المقارن في إيران لم تكن نتيجة لحركة فكرية، وتخطيط علمي، أو استجابة لحاجة شديدة داخل اللغة القومية ــ كما كان شأنه في جامعات فرنسا وبعض الأقطار الغربيةــ بل كان الأمرعلى عكس ذلك؛ فقد دخل الأدب المقارن في جامعاتنا (جامعة طهران) منقولاً من الجامعات الغربية، وذلك على يد أساتذة غير متمكنة من الأدب واللغة الفارسيين، ركزت في الأغلب الأعم على دراسة مواطن الشبه أو الخلاف بين الآداب الغربية والأدب الفارسي، ولم تعط مثل هذه العناية لدراسة تأثير الأدب الفارسي في سائر الآداب أو تأثره بها.

وشهد عام ١٣٢٣هـ ش/١٩٤٤م ظهور كتاب منهجي في الأدب التطبيقي المقارن، عنوانه: فرهنگ ايرانى وتأثير آن در تمدن اسلام وعرب (= الثقافة الإيرانية وأثرها في الحضارة العربية والإسلامية). والكتاب يلقي ضوءاً على بعض الروافد الفارسية البهلوية التي صبت في نهر الأدب والحضارة العربية والإسلامية؛ ألفه الدكتور محمد محمدي رئيس قسم اللغة الفارسية وآدابها في الجامعة اللبنانية في

٥ـ م.ن،٣٨-٣٩.

٦ـ م. س،٤٣-٤٤.

الستينيات الميلادية ومدير مجلة الدراسات الأدبية، التي كانت تصدرها الجامعة نفسها في الفترة من ١٩٥٩إلى١٩٦٧م، وتهتم بالعلاقات الإيرانية للأدب العربي.

وللدكتور محمدي كتاب تطبيقي آخر بعنوان: الترجمة والنقل عن الفارسية في القرون الإسلامية الأولى[٧]، وفيه يعرض المؤلف لنوعين من الروافد الفارسية في الأدب العربي، الأول: النظم والمراسيم والأوامر الملكية وما إليها من الآداب السلطانية،التي يجمعها تاجنامه‌ها(= كتب التاج)، والثاني: روافد الأصول والرسوم والعادات والمصطلحات المتفق عليها في السياسة والإدارة والمجتمع، والتي يجمعها عنوان آيين نامه‌ها (= كتب الآيين).

والحق أن الدكتور محمدي من الدارسين والمقارنين الإيرانيين الأوائل، الذين عنوا بدراسة علاقة الأدب الفارسي (الفارسي البهلوي بوجه خاص) بالأدب العربي. وقد ألف في هذا الاتجاه دراسات مختلفة، أشرنا إلى بعضها، كما له دراسات أخرى مبعثرة في الدوريات المختلفة من عربية وفارسية، أهمها مجلة الدراسات الأدبية الآنفة الذكر.

وبعد بضعة أعوام و بالضبط في عام ١٣٣٢ هـ ش/١٩٥٣م أصدر جمشيد بهنام أول دراسة نظرية عن الأدب المقارن. وكانت الدراسة كتيباً صغيراً[٨]، ويمكن اعتباره تلخيصاً لكتاب الأدب المقارن من تأليف الفرنسي الشهير غويار(Guyard).

وفي العام نفسه كتب سيد فخرالدين شادمان مقالاً قصيراً عن الأدب المقارن بعنوان:«تاريخ روابط و تأثيرات ادبي»[٩]. وفي هذا المقال يقدم الباحث مصطلح «تاريخ روابط و تأثيرات ادبي» بديلا لمصطلح« تاريخ العلاقات الأدبية الدولية»،الذي اقترحه المقارن الفرنسي غويار في كتابه السابق.

وفي العام ذاته ألف شجاع الدين شفا كتاباً في الأدب التطبيقي المقارن بعنوان: إيران در ادبيات جهان[١٠] (= إيران في آداب العالم). والكتاب يدرس صدى الأدب والثقافة الإيرانيين في الأدب الفرنسي.

٧ـــ نشر الجزء الأول منه عام١٩٦٤م في جامعة بيروت.

٨ ـــ طهران، دار بي تا للنشر.

٩ ـــ راجع: يغما، س٦، ع٤، ١٣٣٢هـــ ش، صص ١٢٩-١٣٥،

١٠ـــ طهران، ابن سينا،١٣٣٢هـــ ش.

وشهد عام ١٣٣٦هـ ش/١٩٥٧م ظهور كتاب تطبيقي بعنوان: متنبي وسعدي ومأخذ مضامين سعدي در ادبيات عربي(= المتنبي وسعدي ومصادر سعدي العربية). ألفه الدكتور حسين علي محفوظ[١١] ولنا على هذه الدراسة التطبيقية الرائدة ــ التي نشرت عن الشاعرين ــ تحفظات كثيرة[١٢]؛ فقد أرجع كل مواطن الشبه بين سعدي والمتنبي إلى تأثر الأول بالثاني، دون أن يقرر أن معظم تلك الأقوال والمضامين مطروقة أو أنها من المعاني المشتركة التي أتت وليدة صدفة أو نتيجة لملابسات متشابهة.

وممن يمثل الاتجاه الفرنسي التاريخي أدق تمثيل الدكتور جواد حديدي (م ١٣٨١ هـ ش/٢٠٠٢ م). نال حديدي دكتوراه الدولة في الأدب الفرنسي من جامعة السوربون سنة ١٣٣٩هـ ش/١٩٦٠م، وكان عنوان أطروحته: اسلام از نظر ولتر[١٣](= الإسلام عند فولتير). وفي العام نفسه يلتحق الدكتورحديدي بقسم اللغة الفرنسية وآدابها بجامعة فردوسي بمشهد، ويبدأ نشاطه على صعيد التأليف والتدريس، مقدماً للمكتبة الفارسية عدداً غير قليل من الكتب والمقالات القيمة في مجال المقارنة بين الأدبين الفارسي والفرنسي.

وفيما يلي قائمة بأبرز الكتب والمقالات التطبيقية التي ألفها الدكتور حديدي منذ الأربعينيات الهجرية الشمسية فصاعداً :

اسلام از نظر ولتر[١٤] (= الإسلام عند فولتير): وهو عنوان أطروحته ــ كما أسلفنا ــ؛ ايران در ادبيات فرانسه[١٥](= إيران في الأدب الفرنسي): والكتاب يتناول أثر الأدب الفارسي في الأدب الفرنسي على ضوء المنهج التاريخي؛ برخورد انديشه‌ها[١٦] (= تلاقح الأفكار): وضمّنه ثماني مقالات كان قد نشرها من قبلُ في

١١ــ طهران، دار روزنة للطباعة.

١٢ــ راجع أطروحتنا المعنونة: الدراسات المقارنة بين العربية و الفارسية على ضوء المدرسة الفرنسية، صص ١٣١-١٧٦.

١٣ــ راجع: زندگی نامه و خدمات علمی و فرهنگی جواد حديدي، ٢٩-٣٠.

١٤ــ مشهد، ١٣٤٣ هـ ش. و قد صدر أيضا في فرنسا سنة ١٩٧٤م، ثم نال الجائزة الأدبية الخاصة برابطة الكتاب الفرنسيين عام ١٩٧٦م.

١٥ــ مشهد، ١٣٤٦ هـ ش.

١٦ــ طهران، توس، ١٣٥٦هـ ش.

مجلة كلية الآداب بجامعة فردوسي. تتناول المقالة الأولى المعارك الكلامية الشديدة التي حدثت بين الأديبين الفرنسيين فولتير وروسو، فهي ليست من الأدب المقارن في شيء نظراً لاشتراك اللغة بينهما؛ أما المقالات الأخرى فهي تركّزعلى دراسة تأثيرعمالقة الأدب الفارسي من أمثال فردوسي والخيام وسعدي وحافظ في الأدب الفرنسي. وقد خصص المقالة السادسة للحديث عن نشأة الأدب المقارن في أوربا، وتحدث فيها عن ميادين البحث في الأدب المقارن وفق مفهومه الفرنسي التقليدي؛ از سعدي تا آراگون[١٧](= من سعدي إلى أراغون): وفي هذا الكتاب القيم يدرس المؤلف أثر الأدب الفارسي في الأدب الفرنسي منذ مطلع القرن السابع عشر إلى عام ١٩٨٢م، وهو العام الذي توفي فيه الشاعر الفرنسي الشهير أراغون. والحقيقة أن الكتاب من أفضل ما ألف في الأدب الفارسي المقارن إلى يومنا هذا، كما أنه من الدراسات التطبيقية الرائعة في الأدب العالمي المقارن.

وللدكتور حديدي مقالات عديدة أيضاً في مجال المقارنة بين الأدبين الفارسي والفرنسي، نشر معظمها في مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة فردوسي، منها ما يلي:

« شاعران ايراني در نمايشنامه‌هاى فرانسوى»[١٨](= الشعراء الإيرانيون في المسرحيات الفرنسية)؛« ادبيات تطبيقي، پيدايش وگسترش آن»[١٩] (=الأدب المقارن،نشأته وامتداده)؛ سلسلة مقالات نشرها في المجلة نفسها بعنوان: «خيام درادبيات فرانسه»[٢٠] (= الخيام في الأدب الفرنسي؛« شبهاي ايراني»[٢١](= الليالي الإيرانية)؛« حافظ در ادبيات فرانسه»[٢٢] (= حافظ في الأدب الفرنسي)، و....

وكان المرحوم حديدي أحد المؤسسين لمجلة لقمان الفرنسية، التي صدرت في إيران منذ عام ١٣٦٢هـ ش/١٩٨٣ م. وكانت المجلة تعنى بتعريف الأدب الفارسي

١٧ـ طهران، مركز نشر دانشگاهي،١٣٧٣ هـ ش. وقد نال الكتاب جائزة كتاب العام الإيراني عام ١٣٧٤هـ ش.

١٨ـ س٨، ع١،١٣٥١ هـ ش، صص١١٣-١٢٨.

١٩ـ س٨، ع٣، ١٣٥١هـ ش، صص٦٨٥-٧٠٩.

٢٠ ـ س٩، ع٢، ١٣٥٢هـ ش، صص٢٢٣-٢٦٠؛ ع٣،صص ٤١١-٤٣٢؛ ع٤،صص ٥٤٧-٥٧٠.

٢١ـ س١١، ع٣، ١٣٥٤ هـ ش، صص ٣٥٢- ٣٨٢؛ س١٢، ع ٣، ١٣٥٥ هـ ش، صص ٦٥٣ - ٦٧١.

٢٢ـ س١٢، ع٣، ١٣٥٥هـ ش،صص ٦٥٣- ٦٧١.

للفرنسيين وبعلاقة الثقافة الإيرانية لنظيرتها الفرنسية و...، وقد لقيت استقبالا في كثير من أقطار العالم[٢٣]؛ غير أنها توقفت عن الصدور بعد موت حديدي.

والحديث عن إسهامات المؤلف يطول. فقد كان المغفور له ذا ذوق أدبي حسن، وصاحب اطلاع واسع على الأدبين الفرنسي والفارسي، كما أنه من المتخصصين القليلين جداً في الأدب المقارن في إيران. وتقديراً لجهوده القيمة والمستمرة في نشر الأدب الفرنسي وثقافته، منحته الحكومة الفرنسية وسام الفارس في والحق أن الدكتور حديدي يعتبر أبرز أنصار المفهوم الفرنسي المقارن في إيران، وقد ركز جهده على دراسة العلاقة الإيرانية للأدب الفرنسي؛ فالأدب القومي عنده هو نقطة الانطلاق، به يبدأ وإليه يعود.

وممن يمثل نزعة الأبحاث الإيرانية – العربية في دراساته المغفور له أبوالقاسم حبيب اللهي، الذي ألف مقالات مختلفة في مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية بجامعة فردوسي. ومن هذه المقالات:«متنبي در شيراز»[٢٤](=المتنبي في شيراز)؛«ابوتمام در نيشابور»[٢٥] (=أبوتمام في نيسابور)؛ «ابن مفرغ در سيستان»[٢٦] (= ابن مفرغ في سيستان)؛«مضامين مشترک در عربي وفارسي»[٢٧](= المعاني المشتركة في العربية والفارسية).

ويستفاد من مراجعة هذه الأبحاث أن المؤلف لم تكن لديه النية الواضحة للدراسة المقارنة، ومن هنا تمت أبحاثه بمعزل عن منهج الأدب المقارن.

وشهد عام ١٣٤٦هـ ش/١٩٦٧م ظهور كتاب تطبيقي بعنوان: مقامه نويسى در ادبيات فارسى وتأثير مقامات عربى در آن[٢٨] (= إنشاء المقامة في الأدب الفارسي وأثر المقامات العربية فيها)؛ ألفه الدكتور فارس إبراهيمى حريرى، وضمنه

---

٢٣ ــ راجع: كتاب ماه ادبيات و فلسفه، ع٤٦، ١٣٨٠، ص١٢.

٢٤ــ مجله دانشكده ادبيات و علوم انساني، س١،ع١، ١٣٤٤ هـ ش، صص ٧٨-٨٩.

٢٥ــ م.ن، س١، ش٢و٣، ١٣٤٤هـ ش، صص ١٩٨-٢٠٦.

٢٦ــ م.ن، س٢، ش١، ١٣٤٥هـ ش،صص ٤٧-٧٠.

٢٧ــ و هو عنوان لسلسلة من المقالات نشرها المؤلف في المجلة نفسها و ذلک في الفترة الواقعة بين عامي ١٣٤٦-١٣٥٢ هـ ش.

٢٨ــ طهران،انتشارات دانشگاه تهران.

معلومات قيمة بالنسبة للقارئ، غير أنه يزعم بأن كتاب گلستان لسعدي يمثل المقامات الإيرانية[٢٩]، وقد تأثر في هذا بأستاذه ملک الشعراء بهار.

والحقيقة أن هذا القول قد أثار حفيظة البعض من غير الإيرانيين، وجعلهم يعترفون بفضل حكايات سعدي على فنّ المقامات العربية[٣٠].

ومن المتخصّصين الأوائل في مادة الأدب المقارن في إيران الدكتور حسن هنرمندى، الذي انتحرعام ١٣٨١ هـ ش/٢٠٠٢م. كان الدكتور هنرمندى خريج الأدب الفرنسي من جامعة السوربون، و كانت أطروحته في الدكتوراه في موضوع تطبيقي بعنوان: تأثير الأدب الفارسي في أعمال أندريه جيد.

ومنذ عام ١٣٤٦هـ ش/ ١٩٦٧م عادت جامعة طهران وبعض الجامعات الإيرانية ـ كجامعتي أصفهان ومشهد ـ تهتم من جديد بالأدب المقارن. ثم التحق الدكتور هنرمندى بجامعة طهران ومارس تدريس الأدب المقارن في هذه الجامعة منذ عام ١٣٤٧هـ ش/١٩٦٨م، مشدداً على دراسة علاقات الأدب الفارسي بالأدب الفرنسي، مؤلفاً من الكتب التطبيقية المقارنة ما يلي:

آندره ژيد وادبيات فارسي[٣١] (= أندريه جيد و الأدب الفارسي): ويبدو أن هذا الكتاب هو في الأصل أطروحة للمؤلف تقدم بها لنيل الدكتوراه من السوربون، وهو من الكتب المنهجية في الأدب الفارسي المقارن، وقد درس فيه مصادر أندريه جيد الفارسية؛ سفرى در ركاب انديشه، از جامي تا آراگن (= رحلة في صحبة الفكر، من جامى إلى أراغون): ألفه هنرمندى عام ١٣٥١ هـ ش/١٩٧٢م، وقارن فيه بين أراغون وجامى، وتحدث فيه عن تأثر الأديب الفرنسي بالعطار، وعن اتصال الغرب بالشرق، وتجاوب بودلير مع حافظ، وإعجاب غوته بحافظ و...؛ بنياد شعر نو در فرانسه وپيوند آن با شعر فارسي[٣٢](= أساس الشعر الحديث في فرنسا وصلته بالشعر الفارسي).

٢٩ـ إبراهيمي حريري،ص«ج».

٣٠ـ راجع مثلا: ندا، ٢٠١-٢٠٣.

٣١ـ طهران، دار زوارللنشر،١٣٤٩هـ ش.

٣٢ـ طهران، دار زوارللنشر،١٣٥٠هـ ش.

وبالمناسبة لابد من الإشارة إلى أن المرحوم هنرمندى كان قد نقل من قبل كتاب الموائد الأرضية لأندريه جيد إلى الفارسية، وقدم له وعلق عليه، وكشف في تقديمه له عن مصادرالمؤلف الإيرانية. فالكتاب المترجم[٣٣] يدخل في صميم الدرس الأدبي المقارن.

ومن المؤلفين في حقل الأدب التطبيقي المقارن، الباحث والمترجم الدكتور محمد علي إسلامي ندوشن. تخرج الدكتور ندوشن في فرع الحقوق في جامعة السوربون، ولكنه سرعان ما ترک الحقوق إلى الأدب، وألف في هذا المجال دراسات مختلفة، منها كتابه المعنون: جام جهان بين[٣٤] (=جام العالم)، ويحوي دراسات نقدية وتطبيقية. ومن الدراسات التطبيقية التي يتضمنها الكتاب: سودابه وفيدر؛ روميو وجولييت وزال وسودابه؛ ويس وإيزوت؛ خويشاوندى فكرى ايران وهند (= القرابة الفكرية بين إيران والهند)؛ تأثير اروپا در تجدد ادبى ايران (= أثر أوربا في تحديث الأدب الإيراني) و.... و أما المجلّد الثاني للكتاب فهو يحمل عنوان آواها و ايماها[٣٥] (= الأصوات و الإيماءات)، وفيه مقارنة بين فردوسي وهومير يرفض فيها أن يكون فردوسي قد تأثر بنظيره اليوناني رفضاً باتاً[٣٦]. ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن المقالة التي تحمل عنوان: تولستوى، مولوى دوران جديد (= تولستوي، مولوي العصر الحديث).

وفي عام ١٣٥٠هـ ش/١٩٧١م أصدر الباحث والناقد اللبناني الشهير فيكتور الكک كتاباً بالفارسية عنوانه: تأثير فرهنگ عرب در أشعار منوچهري دامغاني (=أثر الثقافة العربية في أشعارمنوجهري الدامغاني). والدراسة تاريخية يتناول فيها المؤلف علاقة الشاعر الإيراني منوچهري بالأدب والتراث العربي، غير أنه لايقلّل من أصالة الشاعر الفنية و مقدرته الأدبية.

والحديث عن إسهامات المؤلف يطول، وقد يكون مكانه في غير هذا العرض البالغ الاختصار.

٣٣ـــ طهران، ١٣٤٧هـــ ش.

٣٤ـــ طهران، إيرانمهر، ط ٢، ١٣٤٥ هـــ. ش.

٣٥ـــ صدرعام ١٣٥٤ هـــ ش في طهران(دار قطرة للنشر).

٣٦ـــ ندوشن، ٦٤.

والدكتور أبوالحسن النجفي من الباحثين والمترجمين واللغويين الإيرانيين. له تأليفات عديدة، ولكنّ الذي يُهمّنا من أعماله هنا مقال نظري عن الأدب المقارن نشره عام ١٣٥١ هـ ش/ ١٩٧٢م في مجلة آموزش وپرورش الشهرية. يشير الدكتورالنجفي في هذا المقال العلمي إلى أحد التحديات الأساسية التي يواجهها الأدب الفارسي المقارن بقوله[٣٧]:«إن الدارسين الإيرانيين قد وجّهوا همهم في الأغلب الأعم إلى الناحية التطبيقية، وغضّوا الطرف عن الجانب النظري، بحيث يمكن القول إن تعريف هذا العلم و مجالات البحث فيه ما زالا غيرمحددين في إيران».

والحق أن هذه المقالة من أفضل المقالات النظرية المقارنة التي كتبت لحد الآن في الأدب الفارسي.

ومن المؤسف أن الدكتور النجفي ـ الذي يعد الآن رئيسا لقسم الأدب المقارن بمعهد اللغة الفارسية ـ لم يتابع التأليف في الأدب المقارن بسبب انشغاله بتخصصه الأساسي في النقد وعلم اللغة، مع أنه زاول تدريس الأدب المقارن في كلية الآداب بجامعة إصفهان في الفترة من ١٣٤٦ إلى ١٣٤٨ هـ ش/ ١٩٦٧- ١٩٦٩م.[٣٨]

إنّ الناظر فيما كتبه الباحثون الإيرانيون في هذا اللون من البحث الأدبي يجد أنهم اتجهوا في الأغلب الأعم نحو أوربا. بعبارة أخرى إن نزعة الأبحاث الإيرانية ـ الغربية تكاد تسيطر سيطرة تامة على نزعة الأبحاث الإيرانية ـ الإسلامية، ومرد ذلك، في ما نرى، أنّ معظم المقارنين والدارسين الإيرانيين الأوائل إنما كانوا من متخرجي الجامعات الأوربية عامة و الفرنسية بوجه خاص، كما أن الاتجاه إلى أوربا صحبته رؤية حضارية، بدت واضحة في ممارساتهم في محاولة للمقارنة بين الأدب الفارسي والحضارة الإيرانية القديمة وبين الأدب الأوربي الحديث.

والدكتور عبدالحسين زرين كوب (ت ١٣٧٨هـ ش/١٩٩٩م) من البحاثين الإيرانيين المبرزين، له كتب ومقالات عديدة في الأدب الفارسي والأدب المقارن والتاريخ والتصوف و...، منها كتابه المعنون: يادداشت‌ها وانديشه‌ها (= مذكرات وآراء). والكتاب صدر عام ١٣٥١هـ ش/١٩٧٢م، وهو يتضمن مقالات تطبيقية

٣٧ـ ماهنامه آموزش و پرورش، ع ٧،ج ٤١، ص ٤٣٥.

٣٨ـ راجع: كتاب ماه ادبيات و فلسفه، ش ٤٦، ص ٧.

منها: سعدي در اروپا (= سعدي في أوربا)؛ افسانه‌هاى عاميانه (= أساطيرعامية)؛ گوته وادبيات ايران (= غوته والأدب الإيراني)؛ ولرمانتوف شاعر روس (=لرمانتوف الشاعر الروسي)، وفي هذا الأخير يكشف عن تأثّر الشاعر الروسي بالشاعر الإنكليزي بيرون.

على أن نزعة الأبحاث الإيرانية ـ العربية بدأت تطرح نفسها بقوة مع بداية الخمسينيات الهجرية الشمسية في أعمال هذا العالم الموسوعي، ومن ذلك مثلا كتابه المعنون: نه شرقى، نه غربى ـ انسانى[٣٩] (=لا شرقية، لاغربية، إنسانية). وفيه يتحدث المؤلف عن كثير من مصادر سعدي العربية والفارسية، ويفرق في دقّة بالغة بين التأثير وبين توارد الخواطر و تقارب الأفكار مؤكّدا على أصالة سعدي الفنية ومقدرته الفائقة في التعبير.

ومن المقالات التطبيقية في الكتاب، مقالة مفصلة بعنوان: سياحت بيدپاى (= رحلة بيدبا)، وفيه يتناول ظاهرة هجرة الأفكار والمعاني، ويحاول أن يفرق بين التشابهات الناتجة عن التأثيرات أو التي منشؤها توارد الخواطر وتقارب الأفكار.

ومن الكتب التي أصدرها المرحوم زرين كوب كتاب بعنوان: نقش بر آب[٤٠] (=النقش على الماء). فيه بعض دراسات نقدية، وحديث عن بعض المعاني المشتركة بين العربية والفارسية واليونانية، وقد أكد فيه على أهمية ظاهرة توارد الخواطر، الناتجة عن التشابه في الأحوال والتجارب المشتركة في حياة الشعوب.

ومن الدراسات التطبيقية في الكتاب مقالة بعنوان: اشارات در حاشيه ديوان حافظ (= ملحوظات في حواشي ديوان حافظ)؛ وفيه يتعرض لبعض مصادر حافظ العربية ويحاول أن يفرق تفرقة علمية بين التأثيرات، وبين التوارد، وينكر أن يتم التأثر في المعاني المشتركة والعامة.

وفي الكتاب أيضا حديث بالغ الإيجاز عن تأثر بعض شعراء إيران من أمثال العنصري والمنوچهري واللامعي والمعزي والأنوري والخيام ببعض شعراء العرب.

٣٩ـ طهران، أمير كبير، ١٣٥٣هـ ش.

٤٠ـ طهران، سخن، ط٣، ١٣٧٤هـ ش.

ومن الكتب التي ألفها زرين كوب، كتاب بعنوان: از كوچه رنـدان[٤١] (= من زقاق الشطار). والكتاب يتحدث عن حياة حافظ الشيرازي وأفكاره، ومصادر شعره ــ وهي عديدة ــ وأكثرها عربية، منها: القرآن الكريم و الحديث الشريف والكشاف للزمخشري والمفتاح للسكاكي وديوان الحماسة الكبرى لأبي تمام والحماسة الصغرى للبحتري والأغاني لأبي الفرج الأصفهاني وأشعار المتنبي والمعري وأبي نواس وأبي فراس و.... ويشدد في الختام على أصالة حافظ ومقدرته في الإبداع.

ومن الكتب التطبيقية التي نشرها زرين كوب كتاب بعنوان: از گذشته ادبي ايران[٤٢] (= من ماضي إيران الأدبي). فيه دراسات تطبيقية هامة، منها: اندرزنامه‌هاى مزديسنان وتاثيرشان در ادب عربى (= كتب النصيحة لمزديسنان(= عباد الإله) وأثرها في الأدب العربي)؛ ردپاى قصه‌هاى غير ايرانى در فرهنگ ايران (= أثرالقصص الأجنبية في الثقافة الإيرانية)؛ پيوند زبان و فرهنگ عربى با ميراث باستانى زبان پهلوى (= صلة اللغة والثقافة العربية بالتراث البهلوي)؛ ويژگي هايى كه شعر فارسى را ازعربى متمايز مى كند (= السمات التي تميز الشعر الفارسي عن الشعر العربي)؛ وتاثير متقابل شعر فارسى وعربى در يكديگر (=التأثيرات المتبادلة بين الشعر الفارسي و العربي).

ومن المؤكد أن هناك دراسات تطبيقية أخرى ألفها الدكتور زرين كوب، ولكن الذي تجدر الإشارة إليه هو مقال نظري رائد ألفه الدكتور عام ١٣٣٨ هـ ش/ ١٩٥٩م، ونشره في كتاب له بعنوان: آشنايى با نقد ادبى (= التعرف إلى النقد الأدبي). ويمثل هذا المقال آراء المقارن الفرنسي جويار أدق تمثيل وأوجزه.

وممن يمثل نزعة الأبحاث الإيرانية – العربية في بعض أعماله الشاعر والباحث الإيراني الكبير الدكتور محمد رضا شفيعى كدكنى. له تأليفات قيمة ودواوين شعرية مختلفة، منها كتابه: صور خيال در شعر فارسى[٤٣] (= صور الخيال في الشعر الفارسي)، والكتاب قسمان : تناول في القسم الأول منه القضايا العامة المتعلقة بصور

٤١ــ طهران، شركت سهامي كتابهاى جيبي، چاپخانه زيبا.

٤٢ــ طهران، انتشارات الهدى، ١٣٧٥هـ ش.

٤٣ــ طهران، آگاه، ١٣٥٠هـ ش.

الخيال، ونقد وحلل آراء البلاغيين المسلمين حول البيان وأساليبه المختلفة و... . أما القسم الثاني من الكتاب فهو مليء بالإشارات والأمثلة التطبيقية، وقد درس فيه تطوّر صور الخيال في الشعر الفارسي منذ نشأته حتى نهاية القرن الخامس الهجري، وتحدّث عن تأثّر شعراء إيران ببعض صور الخيال العربية، وهو القائل: " إن قسما كبيرا من التشبيهات [المستعملة في الأدبين] من إبداع الإيرانيين، وإن كان ظهورها في الشعر العربي أسرع، حسب الوثائق الموجودة»(٤٤).

ومن الذين يمثلون نزعة الأبحاث الإيرانية – العربية الباحث واللغوي والمترجم الشهير الدكتور آذرتاش آذرنوش. نال الدكتور آذرنوش شهادة الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة باريس. له آثار عديدة قيمة، منها كتابه المعنون: راههاى نفوذ فارسى در فرهنگ وزبان عرب جاهلي(٤٥)(= سبل نفوذ الفارسية في الأدب في الجاهلية). والحق أن الكتاب يدخل في صميم البحث التطبيقي التاريخي المقارن، ويكشف عن إلمام المؤلف بموضوع الاستعارات اللغوية باعتبارها فرعاً من فروع الأدب المقارن في مفهومه الفرنسي التاريخي.

يتحدث المؤلف في الكتاب عن جميع الدول الصغيرة والكبيرة التي ظهرت قبل الإسلام في شبه الجزيرة، ويدرس صلاتها المختلفة من سياسية وعسكرية وثقافية واقتصادية أو فنية مع الإيرانيين، ويبحث عن الآثار التي ظهرت في جزيرة العرب من جراء هذه العلاقات.

والجانب الأهم في الكتاب حديثه المفصل عن المعرّبات أو الألفاظ الفارسية في الشعر الجاهلي. يقول المؤلف: "... ثمة ألفاظ فارسية كثيرة في الشعرالجاهلي، غير أنه لا يمكن الاعتماد على هذا الشعر اعتمادا كليا. يحتمل أن تكون قد حذفت مجموعة من الألفاظ الفارسية الشائعة عند الجاهليين من هذه الأشعارأو قد أضيف إليها بعض المفردات المعروفة في العصر الإسلامي. رغم هذا كله، فالشعر الجاهلي هو الوثيقة الوحيدة التي يمتلكها الدارسون"(٤٦).

---

٤٤ ــ شفيعي كدكني،٣٧٤.

٤٥ــ طهران، توس، ط٢، ١٣٧٤ه.ش. وقد نقله إلى العربية محمد التونجي، و نشره عام ٢٠٠٤م في المجمع الثقافي في أبوظبي.

٤٦ــ آذرنوش، ١٢٢.

وفي معرض حديثه عن المعرّبات يقدم المؤلف قائمة بأكثر من ١٠٠ لفظة فارسية شقت طريقها إلى الشعر الجاهلي، ويقسمها إلى عدة أقسام كما يلي:

ألفاظ قديمة دخلت اللغات السامية، ثم أخذها العرب من أقاربهم الساميين؛ الألفاظ التي دخلت العربية من البهلوية مباشرة، وبخاصة في القرنين الأخيرين من حكم الساسانيين؛ ألفاظ أجنبية دخلت اللغات الإيرانية في البدء (كالزنجفيل من اللغات الهندية، أو البريد من الأصل الرومي على الأرجح)، ثم دخلت العربية بمعانيها الجديدة(٤٧).

والحقيقة أن الدكتور آذرنوش من أبرع الدارسين في حقل المعرّبات. فقد أنفق أكثر من ثلاثين عاما من عمره في هذا المجال. ومن جيد قوله عن هذه الظاهرة: "إن علماء المعرّبات قدأهملوا جانبين هامين في العملية المعجمية : الأول، أنهم لم يحفلوا باللغات الأجنبية ـــ سامية كانت أم هندأوربية ـــ إلا في القليل النادر، واكتفوا بالفارسية التي كانت شائعة كل الشيوع، ليس في البلاد الإيرانية فحسب، بل في العراق كذلک.

والنقطة الثانية التي تؤخذ عليهم هي هذه المنهجية الغريبة التي انتهجوها للحصول على أصول الكلمات، فقد اعتمدوا في ذلک عادة على الذوق والخيال" (٤٨).

ومن أحدث الكتب التي ألفها الدكتور آذرنوش كتاب بعنوان: چالش ميان فارسى وعربى(٤٩) (= الصراع بين الفارسية والعربية). والحقيقة أن هذا الكتاب حافل بالإشارات والأمثلة والمواضيع التطبيقية بين العربية والفارسية، وقد مارس فيه المؤلف المنهج التاريخي فعلاً.

ويمكننا أن نلخص موضوع هذا الكتاب القيم في العبارات التالية:

يتمحور البحث حول اللغتين الفارسية والعربية من منظور علم الاجتماع والتاريخ؛ إن جانباً كبيراً من الكتاب يتعلق بالحديث عن الذين كانوا يتحدثون بالفارسية أو العربية في إقليم فارس؛ هناک وثائق تدل على أن الفارسيةالدريّة كانت أكثر رواجاً وأشد امتداداً مما يظن المستشرقون وبعض الدارسين؛ لم يبدِ الإيرانيون أيّ اهتمام

٤٧ـــ م. س،١٢٢-١٢٣.

٤٨ـــ مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية و آدابها، س ٢، ش ٥، ص ١٦٦.

٤٩ـــ طهران، دار ني للنشر، ١٣٨٥هـــ ش.

بلهجات القبائل العربية التي استوطنت إيران، وإنما كانوا يعنون بالعربية الفصحى المستخدمة في الدواوين وعند طبقة النبلاء من ذوي الأصول العربية والكثير من الموالي؛ في هذا الكتاب محاولة علمية لتحديد حدود اللغة العربية في إيران، ولتحديد مجال للفارسية باعتبارها لغة عامة الشعب الإيراني ولغة الأدب الفارسي، شعره ونثره؛ أثر اللغة العربية في الفارسية ظاهرة معروفة ومدروسة، ولكن دراسة أثر الفارسية في العربية ظلت مقصورة في الأغلب على موضوع المعربات والجانب الخلقي؛ وفي الكتاب محاولة لإثبات أثر الشعر الفارسي وبعض قوالبه ومعانيه وأمثاله في الشعر العربي، حيث نرى هذا الأثر الواسع منذ أواخر القرن الرابع الهجري إلى نهاية القرن السادس الهجري مع بعض الاستثناءات؛ في هذا الصراع الذي احتدم بين اللغتين سعى الكثير من الفرس لصيانة لغتهم. وبالمقابل وقف الكثيرون منهم ــ ومعظمهم من المثقفين ــ في وجه الفارسية والتقاليد الإيرانية، واتخذوا العربية لغتهم و خضعوا للتقاليد الإسلامية. وفي هذا المشهد تتجلى قضية "الهوية" في أشكالها المختلفة.

ولدى حديثنا الموجزعن بعض إسهامات الدكتور آذرنوش لابد من الإشارة إلى بعض مقالاته التطبيقية العديدة التي نشرها في الدوريات المختلفة من إيرانية وفرنسية أو في المجلدات المختلفة من دائرةالمعارف الإسلامية الكبرى و...، ونذكر منها ما يلي:

«ايران ساسانى در اشعار عدي بن زيد شاعر»[٥٠] (= إيران الساسانية في أشعار عدي بن زيد الشاعر)؛ «واژه‌هاى فارسى در شعر جاهلى»[٥١] (= الكلمات الفارسية في الشعر الجاهلي)؛« إيران ساساني در ديوان اعشى»[٥٢] (= إيران الساسانية في ديوان الأعشى)؛ «ترجمه اشعار كهن فارسى به عربى»[٥٣](= ترجمة الأشعارالفارسية القديمة إلى العربية)، و....

٥٠ــ نشريه انجمن فرهنگ ايران باستان، ١٣٥١ هــ ش، صص ٩٥- ١٢٣.

٥١ــ مقالات و بررسيها، ش ٢، دفتر ٣، ١٣٥٦ هــ ش.

٥٢ــ م.ن، ش ٦٢، ١٣٧٦ هــ ش، صص ١٠٥- ١١٥.

٥٣ــ م. ن، دفتر ٦٩، ١٣٨٠ هــ ش، صص ١٦٥- ١٧٥.

يبقى بعد هذا أن نشير إلى أن الدكتور آذرنوش لم يشر في أي من دراساته ــ سواء منها ما ذكرنا أم لم نذكرــ إلى مصطلح الأدب المقارن ومفاهيمه. بعبارة أخرى، إنه مارس الأدب المقارن مباشرة بدخوله إلى التطبيق. وهذا يكاد يكون مشتركا في الأدب الفارسي المقارن، مع بعض الاستثناءات القليلة.

وفي عام ١٣٥٤هــ ش / ١٩٧٥م صدر كتاب تطبيقي بعنوان: پيوند عشق ميان شرق وغرب[٥٤] (= آصرة الحب بين الشرق و الغرب). والكتاب من تأليف جلال ستاري، وهو يقع في أربعة فصول كما يلي:

تلخيص كتاب جان كلود وادي (J. Claude vadet) حول سير تطورالحبّ العذري وأصوله في الأدب العربي و الإسلامي؛ سر تسلل ظاهرة الحبّ العذري من العالم الإسلامي إلى العالم المسيحي من خلال الأندلس؛ خلاصة أبحاث دني دو رجمون (d. de Rougemont) عن البنية الصوفية والأصول الإيرانية لقصة تريستان وإيزوت و أشعارالتروبادور؛ دراسة العلاقات بين ليلى والمجنون، وويس ورامين، وتريستان وإيزوت. وفي هذا الأخير يؤكد الباحث على أن الإيرانيين سبقوا العرب والغربيين إلى إنشاد قصص الحبّ!

وللدكتور ستّاري كتاب آخر يدخل في صميم البحث التطبيقي المقارن، ونقصد به افسون شهرزاد[٥٥] (= سحر شهرزاد). وهذه الدراسة بحث مفصّل في أصل كتاب ألف ليلة و ليلة ومصادر قصصه، ولكنّه يفتقد أية إشارة إلى مصطلح الأدب المقارن ومناهجه و....

وفي عام ١٣٥٧ هــ ش/ ١٩٧٨م أصدرت الباحثة كوكب صفاري كتاباً في الأدب التطبيقي المقارن بعنوان: افسانه‌ها وداستانهاى ايرانى در ادبيات انگليسى (= أساطير وقصص إيرانية في الأدب الإنكليزي). والكتاب من الدراسات المنهجية التي ألفت في الأدب الفارسي المقارن.

٥٤ــ طهران، وزارت فرهنگ و هنر.

٥٥ــ طهران، توس، ١٣٦٨هــ ش.

الأدب الفارسي المقارن بعد الثورة

في عام ١٣٥٧هـ ش/١٩٧٨م حدثت الثورة الإسلامية في إيران، تبعتها عام ١٣٥٩هـ ش/ ١٩٨٠م فكرة الثورة الثقافية، وبالتالي إغلاق الجامعات الإيرانية ــ كما هو معروف ــ ثم تعرضت البلاد للغزوالعراقي الغاشم.

ونتيجة للعوامل المذكورة ألغي تدريس مادة الأدب المقارن للمرة الثانية في الجامعات، ولم يظهراهتمام به على الصعيد الجامعي إلا في منتصف السبعينيات الهجرية الشمسية.

إن بلاد إيران تملک ثروة هائلة من العطاء، ومن التأثير في الأدب العالمي، مما يتيح المجال لدراسات مقارنة شديدة الخصوبة، ولكن للأسف لم يكن الأدب المقارن محظوظاً قطّ في هذا البلد، وبخاصة في الأعوام الأولى من الثورة. ومما زاد الأمر سوءً ظهور دراسات في هذا الحقل المعرفي صلتها بالأدب المقارن هامشية، أو إنها لا تمت بصلة إلى الأدب المقارن في معناه العلمي، كما سنرى بعد قليل.

وإليک قائمة بمعظم الدراسات والأبحاث التي تمّت بعد الثورة في هذا المجال؛ وسوف يجد القارئ أن أكثر هذه المحاولات لا تقوم على المنهجية العلمية وعلى نية القصدية، التي تعتبر ضرورية في الأدب المقارن.

ــ درباره ادبيات ونقد ادبي[٥٦] (=حول الأدب و النقد الأدبي)، خسرو فرشيدورد: وفيه مقالة عن الأدب المقارن يتضمن تعريفا موجزاً له وفق مفهومه التاريخي، وفيه يشير إلى ظاهرة التأثيرات والتشابهات وتوارد الخواطر، ثم يتحدث في إيجاز بالغ عن أثر الأدب الفارسي في بعض الآداب الغربية والشرقية وتأثره بهذه الآداب.

ويؤخذ على المؤلف أنه لا يشير في مقاله هذا إلى المدرسة الأمريكية، لا من قريب ولا من بعيد، ويتجاهل الخلافات النظرية الكبيرة التي ظهرت في الغرب حول هذا اللون من البحث الأدبي.

٥٦ــ طهران،اميركبير،١٣٦٣هـ ش، صص ٨٠٨- ٨٤١.

ــ نقد تطبيقى ادبيات ايران وعرب، جعفر سجادى[٥٧]: إنّ هذه الدراسة الضخمة يعتبرها أحد المتخصصين في الأدب المقارن في إيران« أول دراسة تطبيقية منسّقة عن الأدب المقارن، وبخاصة في حقل المقارنة بين الأدبين العربي و الفارسي»[٥٨].

وفي هذا الحكم من التسرع والجهل ما لا يخفى. فهناك دراسات تطبيقية ذات منهجية سبقت هذه الدراسة، أشرنا إليها في ما سبق، منها على سبيل المثال دراسات تطبيقية أنجزها الدكتور محمد محمدي والدكتور زرين كوب و.... والأهم من ذلك كله أنّ المؤلف قد درس في أكثر من ٢٥٠ صفحة من كتابه هذا تاريخ خلفاء المسلمين منذ العصر الأموي إلى نهاية العصر العباسي، كماتحدث عن تاريخ الأدب الفارسي منذ بدايته إلى نهاية الحكم السلجوقي. ولاشك أن صلة هذه القضايا بالأدب المقارن هامشية؛ فهي من التاريخ المقارن، وليست من الأدب المقارن في شيء. ثم يتحدث المؤلف في إيجاز بالغ عن علاقة الأدب العربي بالأدب الفارسي، وهو حديث مكرّر وسطحي، يفتقد أية معلومة جديدة بالنسبة للقارئ المتتبع.

ويبدو أن رغبة المؤلف في تضخيم الكتاب قد دفع به إلى إضافة صفحات كثيرة إلى هذا العمل تتصل أساسا بالتاريخ، أو بتاريخ الأدب أو السياسة و...، وصلتها بالأدب المقارن ــ كما أسلفناــ هامشية. ولا يفوتنا أن نشير إلى أن هناك إشارات تطبيقية شديدة الإيجاز أوردها المؤلف في الفصل الأخير من كتابه، وهي تفتقر إلى المنهجية والعمق؛ فلا غرو إذا ما اعتبرنا عنوان الكتاب خادعاً، وصداه معدوماً في الآداب الفارسية المقارنة.

ــ مآخذ قصص وتمثيلات مثنويهاى عطار نيشابورى[٥٩] (= مصادر قصص وتمثيلات مثنويات العطارالنيسابوري)، فاطمة صنعتي نيا: وهذه الدراسة تخلو ــ كالدراسة السابقةــ من الإشارة إلى الأدب المقارن، وتدخل رأساً في الموضوع؛ وفيها[٦٠] ترى المؤلفة أن مصادر قصص العطار متعددة ومتنوعة، أهمها القرآن الكريم والحديث والمأثورات الدينية كتب قصص القرآن وكشف الأسرار.

٥٧ــ طهران،شركت مؤلفان و مترجمان ايران،١٣٦٩هــ ش.

٥٨ــ انظر: ساجدى، ٤٧.

٥٩ــ *طهران، زوار، ١٣٦٩هــ ش.*

٦٠ــ *صنعتي نيا، ص١٢* .

وفي مطلع السبعينيات الهجرية الشمسية ظهرت عدة دراسات حول أثر القرآن الكريم في الشعر الفارسي وبخاصة في شعر جلال الدين الرومي. والحق أنّ مثل هذه الأبحاث قد أصبحت مكرورة وهي في الأغلب تخلو من العمق والمنهجية العلمية، كما أنها تهمل الشعر الحديث وعلاقته بالنص القرآني ومعانيه السامية. ومن هذه الدراسات:

ـ آيات مثنوى معنوى(= الآي القرآنية في المثنوي)، نظام الدين نوري، طهران،انتشارات بارقة،١٣٧٠هـ ش/١٩٩١م؛ آيات مثنوى، محمود درگاهى، طهران، أميركبير،١٣٧٠هـ ش؛

تأثير قرآن بر نظم فارسى(= آثر القرآن الكريم في الشعر الفارسي)، عبدالحميد حيرت سجادى، طهران، أميركبير،١٣٧١هـ ش/١٩٩٢م؛ تأثير قرآن و حديث در ادبيات فارسى(= أثر القرآن و الحديث في الأدب الفارسي)، علي اصغر حلبى، طهران، أساطير، ١٣٧١هـ ش.

ـ مضامين مشترک در ادب فارسى وعربى[٦١] (= المضامين المشتركة في الأدبين الفارسي والعربي)، محمد دامادى: وفيه يُنكر المؤلف أن يتم الاقتباس والأخذ في المعاني المشتركة، ويرفض ظاهرة التأثيرات ويرجع التشابه في الأفكار والمعاني إلى وحدة حاجات الإنسان وتشابه معضلاته وألغازه وقضاياه وصعوباته[٦٢].

ولا ندري مصدر هذه اليقينية في رفض التأثرو التأثير، مع أنه أمر حتميّ، ولا يخلو أي أدب من التأثر بآداب أمم أخرى. ثم إن التأثر لا يعد عيباً على حد قول كبار المقارنين العالميين.

فلننظر إلى فايشتاين الرئيس السابق للرابطة الدولية للأدب المقارن، وهو يتحدث عن هذه الظاهرة بقوله : « ليس مما يمس الكرامة أن يتلقى المؤلف شيئاً، كما أنه ليس مما يستحق المدح أن يرسل مؤلف ما تأثيراً»[٦٣].

٦١ـ *طهران،انتشارات دانشگاه طهران، ١٣٧١هـ ش.*

٦٢ـ دامادي، *المقدمة، ص١٤* .

٦٣ـ فايشتاين،فصول، ع٣،م٣، ١٩٨٣م،١: ١٩.

ودون أن نتوخى الدخول في تفاصيل هذا الكتاب ــ الذي لا يحمل أي إشارة إلى مصطلح الأدب المقارن ومناهجه ــ نودّ تذكير مؤلفه بأن الرفض المطلق كالقبول على إطلاقه ليس عملاً منهجياً ولا مقبولاً. فالأصح هو أن معظم ما أورده المؤلف من أشعار وأمثال متشابهة يدخل في باب التأثيرات، وأن قليلا منها وليد صدفة أو توارد أو تقارب في الأفكار والآراء.

ــ بررسي تطبيقي خشم وهياهو و شازده احتجاب[٦٤] (= دراسة مقارنة بين السخط والصراخ وأميرالاحتجاب)، صالح حسيني: وهذه الدراسة مقارنة منهجية بين« خشم وهياهو» لويليام فوكنر و« شازده احتجاب» لهوشنگ گلشيري.

ــ واژگان فارسی در زبانهای اروپایی(= الألفاظ الفارسية في اللغات الأوربية)، منيرة أحمد سلطاني، طهران، آوای نور، ١٣٧٢هـ ش؛ فرهنگ واژه های دخیل اروپایی در فارسی(= معجم الألفاظ الأوربية الدخيلة في الفارسية)، رضا زمرديان، مشهد، آستان قدس.رضوی،١٣٧٣هـ ش/١٩٩٤م؛ از سعدی تا آراگون(= من سعدي إلى أراغون)، جواد حديدي، طهران،مركز نشر دانشگاهی، ١٣٧٤هـ ش/١٩٩٥م: وقد أشرنا آنفا إلى هذا العمل المنهجي القيم.

ــ«منشأ قصه ليلی ومجنون»[٦٥] (=منشأ قصة ليلى والمجنون)، ذبيح الله صفا: والدراسة تلقي ضوء على بعض التعديلات التي أحدثها الشاعر الإيراني نظامي في الأصل العربي لقصة مجنون ليلى لكي تتلاءم مع طبيعة الإيرانيين وتقاليدهم.

ــ سعدي ومتنبي[٦٦] (=بين سعدي والمتنبي)، أمير محمود أنوار: والحقيقة أن هذه الدراسة ليست من الأدب المقارن العلمي في شيء، لأنها مبنية على المفاضلة التي يرفضها جميع المقارنين، كما أنها تفتقر إلى المنهجية المقارنة وتهمل الصلات التاريخية بين الأديبين العملاقين: سعدي والمتنبي.

والملاحظ أن المؤلف قد يطلق ــ في هذا الكتيب ــ أحكاماً قاسية عن المتنبي، ويغمطه حقه، أو قديغلو أحيانا في الدفاع عن سعدي، مع أنه غني عن ذلك. لننظر

٦٤ــ طهران، نيلوفر،١٣٧٢هـ ش.

٦٥ــ سخنواره، به كوشش ايرج افشار و دكتر هانس روبرت رويمر،طهران،انتشارات توس،١٣٧٦هـ ش، صص٣٦٧-٣٧٧.

٦٦ــ طهران، انوار دانش،١٣٨٠هـ ش.

إليه، وهو ينهي حديثه عن الشاعرين:« لو يدرك المتنبي سعدي أو يولد بعده، لاقتبس آلاف الحكم من حكمه و لألغيت آلاف الأبيات من أبياتــه فــي الغطرســة والفتــك والإغراق والتملق و...[٦٧]. ثم يختم دراسته بقوله:

«لولا شعر سعدي وأدبه لذهب نصف أدب الشرق وثلث أدب العالم»[٦٨].

وغني عن البيان أن مثل هذه الأحكام المبالغ فيها أو القاسية قد تجاوزها الــزمن، وأنها لا تتفق وغاية الأدب المقارن، الذي يدعو إلى التخفيف من التعصــب الأعمــى للأدب القومي والتخلص من وهم التفوق على الآخر و....

ــ تجلي أوصاف إمام علي (ع) در أدب فارسى[٦٩](= تجلّــي صــفات الإمــام علي(ع) في الأدب الفارسي)، يدالله طالشى: والكتاب ليس من الأدب المقــارن فــي شيء، فهو لا يعدو كونه محاولة لاستخراج أبيات من شعراء إيران ذكرت فيها بعض صفات الإمام (ع)، دون أن يشيرإلى شخصية الإمام التاريخية والدينية والبطولية، التي من شأنها أن توفر مصدرا خصبا للمقارنة في الآداب الإسلامية.

ــ ايوان مدائن از ديدگاه دو شاعر نامى تازى وپارسى: بحتري و خاقاني (=إيوان المدائن من منظور شاعرين شهيرين البحتري العربي و خاقاني الإيراني): وهوعنوان محاضرة ألقاها الكاتب عام ١٣٥٤هــ ش /١٩٧٥م في ملتقــى الأبحــاث الإيرانيــة الرابع في شيراز، ثم طبعها في كتاب يحمل العنوان ذاته عام ١٣٨٣هــ ش/٢٠٠٤م، وفيه إضافات و زيادات كالشرح المنظوم والمنثور لقصيدة البحتــري فــي وصــف الإيوان.

والملاحظ أنه لايوجد لدى المؤلف إلحاح علمي على تأطير ما كتبه في إطار الأدب المقارن. بعبارة أخرى إنه يقارن بين قصيدة البحتري وقصيدة خاقاني، ولكن دون تأطير نظري. فالأدب المقارن ليس هو الموازنة أو المقارنة البسيطة بين الظواهر الأدبية، ولكنه يقوم بدراسة الصلات الخارجية بين الآداب المختلفة، دون أن يتخذ من المقارنة هدفاً له.

٦٧ــ أنوار، ٧٧.

٦٨ــ م.س،٧٨.

٦٩ــ طهران،أمير كبير، ١٣٨٢هــ ش.

ــ قرآن ومثنوى[٧٠](= القرآن الكريم و المثنوي)، بهاء الدين خرمشاهي وسيامک مختاري: وفي هذه الدراسة الضخمة يتناول الباحثان قضية الألفاظ والمعاني القرآنية في أبيات مثنوي المولوي، ويتحدثان عن التضمين والاقتباس والإلهام، وكلها من مظاهر التناص القرآني في المثنوي.

ــ خيام نامه[٧١](= كتاب الخيام)،محمدرضا قنبرى: وفيه نجد حديثاً عن قالب الرباعي وأصله ــ وهو أمر خلافي ــ كما فيه حديث عن مصادر الأدب الخيامي، ومن أهمها أدب أبي العلاء المعري، ولكن هذا التأثر في رأي المؤلف لم يكن ليقلل من أصالة الخيام الفنية.

ــ پندارهاى يونانى در مثنوى[٧٢](= الأخيلة اليونانية في المثنوي)، فاطمة حيدري: وهو من الدراسات القليلة التي ظهرت في مجال الأبحاث الإيرانية-اليونانية، وهي تقوم على الكشف عن تشابه الفكر اليوناني والصوفي، وتتخذ من المثنوي محوراً للدراسة. وفي الكتاب حديث عن التأثيرات المتبادلة بين الثقافات وعن تسرب الفكر اليوناني إلى العالم الإسلامي وإيران.

اقبال وده چهره ديگر[٧٣](= إقبال وعشر شخصيات أخرى)، محمد بقايى: وفي هذه الدراسة المنهجية يقارن المؤلف بين أفكار إقبال وعدد من الوجوه البارزة كهومير والحلاج والسنائي والسهروردي وجلال الدين الرومي والشيخ محمود الشبستري وكسروي وهرمان هيسه ومحمد علي جناح وآنا ماري شيمل، ويزعم بأن كثيرا من هذه التشابهات جاءت نتيجة مصادفة [٧٤].

ــ مار وكاج، سمبولهاى جاودان درادبيات فارسى وژاپنى(= الحية وشجرة الأرز: رمزان خالدان في الأدبين الفارسي والياباني)، ناهوكو تاواراتانى، طهران، نشر گلشن،١٣٨٥هــ ش؛ تأثير زبان فارسي بر زبان ازبكى(= تأثير اللغة الفارسية على اللغة الأزبكية)، عباسعلى وفايي،طهران، نشر بين المللي الهدى،١٣٨٥هــ ش؛

٧٠ــ طهران، نشر قطره،١٣٨٣هــ ش.

٧١ــ طهران، نشر زوار،١٣٨٤هــ ش.

٧٢ــ طهران،نشر روزنة،١٣٨٤هــ ش.

٧٣ــ طهران،انتشارات حكايت ديگر،١٣٨٥هــ ش.

٧٤ــ راجع: بقايي،المقدمة، ص١٣.

مقايسه تطبيقى سهراب سپهرى وجبران خليل جبران(= مقارنة تطبيقية بين سهراب سبهري وجبران خليل جبران)، مهدى رامشينى، طهران، فرهنگسراى ميردشتى،١٣٨٥هـ ش. وتناول المؤلف مواطن الشبه بين الأديبين الفنانين؛ عناصر فرهنگ و ادب ايرانى در شعر عثماني از قرن٩ تا ١٢هـ ق (= عناصر الثقافة والأدب الإيرانيين في الشعرالعثماني من القرن التاسع إلى القرن الثاني عشر للهجرة)، شادي آيدين، طهران، انتشارات أميركبير،١٣٨٥هـ ش؛ قرآن درمثنوى، مدخل(= القرآن في المثنوي، المدخل)، علي رضا ميرزا محمد، طهران، پژوهشگاه علوم إنسانى ومطالعات فرهنگى،١٣٨٦هـ ش/٢٠٠٧م؛ از جبران تا سهراب(= من جبران إلى سهراب)، كريم فيضي، طهران، نشر ثالث، ١٣٨٦هـ ش؛ الأدب المقارن: دراسات تطبيقية، علي صابري، طهران، انتشارات شرح،١٣٨٦هـ ش؛ ادبيات تطبيقى، با تكيه بر مقارنه بهار وشوقى[٧٥](= الأدب المقارن، مقارنة بين بهار وشوقي أنموذجاً)، أبوالحسن أمين مقدسي: الجانب النظري في الكتاب ضعيف جدا، كما أن المقارنة التي أجراها المؤلف بين الشاعرين إنما تدور حول نزعة كل منهما نحو العلم وتحصيله، وهي مقارنة بسيطة لا تخدم قضية التبادلات الأدبية والثقافية بين الشعبين العربي والإيراني.

ـ ادبيات ايران در ادبيات جهان[٧٦](= الأدب الإيراني بين الآداب العالمية)، أمير إسماعيل آذر: يتعرض فيه المؤلف للجانبين النظري والتطبيقي، ولكنه لا يشيرـ لا من قريب ولا من بعيد ـ إلى تطور الأدب المقارن في أمريكا ولا حتى في فرنسا؛ غير أنه في الجانب التطبيقي يعالج مواضيع شيقة وأحيانا مكرورة، منها: رحلة القصص والأساطير الإيرانية إلى أوربا؛ ألف ليلة وليلة وعشاق الأدب الغربيين؛ شهرة كليلة ودمنة وذيوع حكاياته؛ دانتي وتأثره بالمصادر الشرقية و....

ـ تجلى قرآن وحديث در شعر فارسى[٧٧](= تجلّي القرآن والحديث في الشعر الفارسي)، سيد محمد راستگو: والموضوع مطروق بكثرة في الأدب الفارسي، و

٧٥ـ طهران، ١٣٨٧هـ ش.

٧٦ـ طهران، نشرسخن، ط٢،١٣٨٧هـ ش.

٧٧ـ طهران، انتشارات سمت،١٣٨٧هـ ش.

يحسن بالدارسين الإيرانيين أن يتناولوا في أعمالهم أثر القرآن والحديث الشريف في الأدب الفارسي الحديث والمعاصر.

ـ آيينه ى آفتاب[٧٨](= مرآة الشمس)، به كوشش بهمن نامور مطلق، امير علي نجوميان وسعيد فيروز آبادي: والكتاب دراسة منهجية حول صدى شخصية الشاعر الصوفي مولوي وأعماله في الغرب.

وفي نهاية المطاف لابد من الإشارة إلى أبرز التحديات والعوائق التي ظلت وما تزال تحول دون نمو الأدب المقارن وازدهاره في إيران، وهي كما يلي:

١- ندرة عدد المتخصصين في الأدب المقارن في إيران، وإيكال تدريس هذه المادة الدراسية المعقدة إلى غيرالمتخصصين.

٢- تدريس الأدب المقارن في الجامعات الإيرانية في حيز محدود جدا من الساعات المقررة (ساعتان أسبوعياً).

٣- غياب أقسام خاصة للأدب المقارن في الجامعات الإيرانية، ووجود قصور واضح لدى الجامعيين و القائمين على الأمور في تحديد أهميته ودوره الراهن.

٤- غياب دورية فارسية متخصصة بالأدب المقارن[٧٩]، وعدم اهتمام الدوريات الأدبية الفارسية بالنواحي النظرية للأدب المقارن إلا في القليل النادر.

٥- ضعف التسهيلات البحثية و المكتبية، وقلة المصادر المرتبطة بالأدب المقارن في المكتبات العامة والخاصة.

٦- غياب معهد وطني للأدب المقارن يجمع المقارنين والدارسين، ويوحّد جهودهم ويرعاهم.

٧- غياب إيراني تام عن المؤتمرات الدولية للأدب المقارن، وغياب تام أو شبه تام عن الندوات والملتقيات الإقليمية حول قضايا الأدب المقارن.

٧٨ـ طهران، انتشارات علمى و فرهنگى، ١٣٨٨هـ ش.

٧٩ـ تصدر منذ عام ١٣٨٦هـ ش فصلية باسم ادبيات تطبيقى في جامعة جيرفت الحرة، و لكنها ما زالت في بداية طريقها الطويل، كما ظهرت في الأشهر الأخيرة من العام الإيراني المنصرم فصلية بعنوان: ادبيات تطبيقي، تصدرها جامعة الشهيد باهنر بكرمان، و المجلة تعنى بعلاقة الأدب الفارسي للأدب العربي، و قد كان عددها الأول مشتملا على الغث و السمين، و لكنها تبشر بمستقبل زاهر.

٨- ضعف التواصل العلمي أو انعدامه بين الدارسين والجامعيين الإيرانيين.
٩- افتقار الأدب الفارسي المقارن إلى نماذج مقارنة ذات أسس نظرية وعلمية واضحة.
١٠- انبهار الدراسات المقارنة في إيران بتاريخية المدرسة الفرنسية، وسيطرة مفهوم التأثيرات الضيق على أذهان الباحثين الإيرانيين حتى اليوم، وعدم وقوف معظم هؤلاء على تطورات الأدب المقارن في العقود الأخيرة في الغرب.
١١- افتقار الأدب الفارسي المقارن ألى التقويم العلمي والنقد والمنبر المفتوح للحوار و... إلخ.

ويتبين من الاستعراض السابق أن الأدب الفارسي المقارن في وضع لا يحسد عليه، غيرأن المرء يمكن أن يلاحظ تزايد الاهتمام بالدراسات المقارنة في الأعوام الأخيرة. ومثل هذا الحماس و التقدم الظاهري يجب أن لا يلهينا عن القيام بإزالة العوامل المثبّطة والعوائق الموجودة.

أهم المصادر

١- آذرنوش، آذرتاش،*چالش ميان فارسى وعربى*، تهران، نشر نى، ١٣٨٥هـ ش.
٢- ـــــــ، *راههاى نفوذ فارسى در فرهنگ وزبان عرب جاهلى*، تهران، نشر توس، چاپ دوم،١٣٧۴ هـ ش.
٣- آذرنوش، آذرتاش، «*التعامل الثقافي بين الفارسية والعربية، بحث في المعربات*»، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، الربيع والصيف١٣٨٥هـ ش، العدد٥، السنة الثانية، ١٣٨۶هـ ش، صص ١۶٣-١٧٣.
۴- إبراهيمي حريري، فارس، *مقامه نويسي در ادبيات فارسى وتأثير مقامات عربي درآن*، تهران، انتشارات دانشگاه تهران،١٣۴۶هـ ش.
۵- اسلامى ندوشن، محمدعلى، *آواها وايماها*، تهران،نشر قطره، چاپ پنجم،١٣٨٧هـ ش.
۶- انوار،امير محمود،*سعدي ومتنبي*، تهران، انتشارات انوار دانش،١٣٨٠هـ ش.
٧-ـــــــ، *ايوان مدائن از ديدگاه دو شاعر نامي تازي وپارسي: بحتري وخاقاني*، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ١٣٨٣هـ ش.

٨- بقائي(ماكان)، محمد، *اقبال وده چهره ديگر*، تهران، انتشارات حكايت ديگر،١٣٨٥هـ ش.

٩- بهنام، جمشيد، *ادبيات تطبيقی*، تهران، نشر بی تا،١٣٣٢هـ ش/١٩٥٣م.

١٠- «*تلاشي بي نظير در عرصه ادبيات تطبيقي*»، كتاب ماه ادبيات وفلسفه، شماره ٤٦، مرداد وشهريور ١٣٨٠هـ ش،٤-١٧.

١١- حديدی، جواد، *برخورد انديشه ها*، تهران، نشر توس،١٣٥٦هـ ش /١٩٩٧م.

١٢-ـــــــ، *از سعدي تا آراگون*، تهران، مركز نشر دانشگاهي،١٣٧٣هـ ش.

١٣- زرين كوب، عبدالحسين، *آشنايی با نقد ادبی*، تهران، نشر سخن،چاپ سوم،١٣٧٤هـ ش

١٤- ـــــــ، *از كوچه رندان*، شركت سهامی كتابهای جيبی، چاپخانه زيبا.

١٥- ـــــــ، *يادداشتها وانديشه ها*، به كوشش عنايت الله مجيدی، تهران، ١٣٥١هـ ش.

١٦- ـــــــ، *نه شرقی نه غربی* - انسانی، تهران، اميركبير،١٣٥٣هـ ش.

١٧- ـــــــ، *دفتر ايام*، تهران، انتشارات علمی، چاپ چهارم، ١٣٧٨هـ ش.

١٨-ـــــــ، *نقش بر آب*، تهران، نشر سخن، چاپ سوم، ١٣٧٤هـ ش.

١٩- *زندگی نامه وخدمات علمی وفرهنگی جواد حديدی*، ويراستار: اميد قنبری، تهران، انجمن آثار ومفاخر فرهنگی، ١٣٨٠هـ ش.

٢٠- دامادي، محمد، *مضامين مشترک در ادب فارسي وعربي*، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ١٣٧١هـ ش.

٢١- ساجدي، طهمورث، *از ادبيات تطبيقي تا نقد ادبي*، تهران، انتشارات اميركبير،١٣٨٧هـ ش.

٢٢- ستاری، جلال، *پيوند عشق ميان شرق وغرب*، تهران، وزارت فرهنگ وهنر، ١٣٥٤هـ ش.

٢٣- سجادی، سيد جعفر، *نقد تطبيقی ادبيات ايران وعرب*، تهران، شركت مؤلفان ومترجمان ايران، ١٣٦٩هـ ش.

٢٤- سياح، فاطمه، *نقد وسياحت(مجموعه مقالات وتقريرات)*، به كوشش محمد گلبن، تهران، نشر توس، ١٣٥۴هـ ش.

٢٥- شفيعي كدكني، محمد رضا، *صور خيال در شعر فارسي*، تهران، نشر آگاه،چاپ ششم، ١٣٧٥هـ ش.

٢۶- شادمان، سيد فخرالدين، *«روابط وتأثيرات ادبى»*، يغما، السنة ۶، العدد ۴، ١٣٣٢هـ ش، صص١٢٩-١٣٥.

٢٧- صنعتي نيا، فاطمه، *مآخذ قصص وتمثيلات مثنوى هاى عطار نيشابوري*، تهران، انتشارات زوار،١٣۶٩هـ ش.

٢٨- طالشي، يدالله، *تجلي اوصاف امام علي(ع) در ادب فارسى*، تهران، انتشارات اميركبير،١٣٨٢هـ ش.

٢٩- فرشيد ورد، خسرو، *درباره ادبيات ونقد ادبى*، تهران، انتشارات اميركبير، چاپ چهارم، ١٣٨٢هـ ش.

٣٠- فايسشتاين، أولريش، *«التأثير والتقليد»*، تر. مصطفى ماهر، فصول، العدد الثالث، المجلد الثالث، الجزء الأول،١٩٨٣م، صص ١٨-٢٥ .

٣١- قنبرى، محمد رضا، *خيام نامه*، تهران، نشر زوار، ١٣٨۴هـ ش.

٣٢-الكك، فيكتور، *تأثير فرهنگ عرب در اشعار منوچهرى دامغانى*، بيروت، دارالمشرق،١٩٨۶م.

٣٣- نجفي، ابوالحسن، *«ادبيات تطبيقي چيست؟»*، ماهنامه آموزش و پرورش، العدد ٧، المجلد ۴١،١٣٥١هـ ش، صص ۴٣٥-۴۴٨.

٣۴- ندا، طه، *الأدب المقارن*، بيروت، دار النهضة العربية، الطبعة الثالثة،١٩٩٢م.